DRAMATURGISCHE VERSUCHE

von

Dr. Eduard Dobbert.

St. Petersburg.

KAISERLICHE HOFBUCHHANDLUNG H. SCHMITZDORFF (C. RÖTTGER).

1865

Дозволено Цензурою. 17 Августа 1865 года.

Buchdruckerei von Röttger & Schneider, Newsky-Prospect, № 5.

Vorbemerkung.

Die Aufsätze, die ich hiemit der Oeffentlichkeit übergebe, sind in Stunden der Musse entstanden.

Die Besprechung des Tartuffe ausgenommen, hängen sie alle mit Aufführungen unserer hiesigen Theater zusammen, und auch zum Versuche über das Molière'sche Stück erhielt ich die Anregung im Schauspielhause. So mögen sie denn zur Erinnerung an unsere Theater-Saison 1864-1865 dienen. Mit Ausnahme des ersten Aufsatzes, wo die Kritik des Spieles und die der Stücke in einander verwoben sind, bildet die Besprechung der Stücke ein selbständiges Ganzes, zu welchem dann die Berichterstattung über die Darstellung als Anhang folgt.

Wenn es dem Schriftchen gelingt, hier oder dort einen Leser zu lebhafterem Interesse an dramatischer Litteratur und Kunst anzuregen, hat es seinen Zweck erfüllt.

St. Petersburg, den 16. September 1865.

Inhalt.

Friederike Gossmann und Hedwig Raabe.

Das naive und rührende Genre im Drama haben in der verflossenen Saison wahrhaft grossartige Triumphe gefeiert. Wer kann die Blumensträusse zählen, mit denen der aufrichtigste Enthusiasmus Friederike Gossmann überschüttete, wer die Thränen, welche Hedwig Raabe nicht bloss den Augen der Frauen entlockte. Die mit raschen Schritten zum Gipfel ihres Ruhmes emporsteigende und die auf dem Höhepunkte ihres Talents strahlende Künstlerin, unser Publicum konnte beide wiederholt bewundern und vergleichen. Es hat denn auch nicht weniger verglichen als bewundert. Das Gastspiel der Frau Gossmann rief eine starke Spaltung in unsern Theaterpublicum hervor. Wo man auch während der Zwischenacte hinhörte, überall ertönten eifrige Reden zu Gunsten der einen oder der andern Künstlerin, ja die Urtheile spitzten sich nicht selten in der Weise zu, dass der einen das Talent in dem Maasse abgesprochen wie der andern zuerkannt wurde. Diese Spaltung ist auch in die Tagespresse gedrungen. In einem Blatte wurde Fräulein Raabe eine blosse Copie der Frau Gossmann genannt; in einem andern wurde Fräulein Raabe so viel höher gestellt als Frau Gossmann, wie das tragische Fach höher sei als das naive.

Wir kennen die Gefahr, welche im Vergleichen zweier bedeutenden Talente auf einem und demselben Gebiet liegt. Da aber dieser Vergleich doch bereits seinen Weg in die Presse gefunden und zwar beide Mal in extremer Weise, so wollen auch wir versuchen die Leistungen der beiden Künstlerinnen neben einander zu besprechen.

Mit Ausdrücken wie ‹besser› und ‹schlechter›, ‹genial› und ‹talentvoll›, ‹Original› und ‹Copie› und dergleichen mehr, die wir

so oft bei Gelegenheit dieses Vergleichs der beiden Künstlerinnen hörten, ist wenig gethan: es muss tiefer auf die Sache eingegangen werden, aus der verschiedenen Art der Auffassung dieser oder jener Scene, dieses oder jenes Wortes müssen Schlüsse gemacht werden auf die Verschiedenartigkeit in der Begabung der beiden Darstellerinnen. Besonders an der Hand zweier Stücke, «die Grille» und «Dorf und Stadt», wollen wir diese Verschiedenheit nachzuweisen versuchen.

Die Grille scheint beiden Künstlerinnen eine Lieblingsaufgabe zu sein, und man muss es der geschickten Verfasserin lassen, trotz aller Mängel des Stücks giebt die Rolle der Fanchon, wie selten eine, Gelegenheit alle Nüancen, die dem naiven Fach zu Gebote stehen, zu entfalten.

Die Grille ist ein Wesen besonderer Art; von der eigenen Mutter hülflos verlassen, von den Kindern des Dorfes gemieden, klug, mit einem reichen Herzen begabt, der aufopferndsten Liebe wie auflodernden Zornes fähig, nimmt sie eine Sonderstellung ein. Die Grossmutter ist ihre einzige Gesellschaft.

Die alte Fadet hat in ihrer Jugend den Bruder des reichen Bauern Barbeaud geliebt. Dieser hat die Heirath hintertrieben. In Folge dessen ist der Bruder ein Taugenichts geworden und elend untergegangen; im Character der Fadet aber ist eine arge Veränderung vor sich gegangen. Sie ist erbittert und verschlossen gegen Jedermann, am meisten aber gegen Barbeaud. Bittrer Hass waltet zwischen ihnen, durch Hochmuth von der einen, durch Rachsucht von der andern Seite genährt. Nicht mit Unrecht wird die Alte im Dorf eine Hexe gescholten, ihre Erscheinung ist gerade so, wie sich der Volksglaube eine böse Zauberin denkt. Sie lässt sich auch die Benennung gern gefallen und benutzt den Aberglauben des Volkes um durch angebliche Hexereien reich zu werden, denn ihre Armuth hat ihrem Glück entgegengestanden, daher jetzt ihre nimmersatte Geldgier. Die Grosstochter wird von ihr misshandelt, Schläge und Scheltworte sind der Alten geläufiger als Worte der Liebe, die, wenn sie sich manchmal über ihre Lippen stehlen, doch wie Anklänge einer längst verschwundenen Zeit ungeschickt und vereinzelt dastehen.

Trotz dieser düstern Umgebung wird Fanchon die Grille genannt,

weil sie *lustig* ist wie diese. Hier ist es nun, wo gleich beim Beginn des Stücks die Auffassung der Darstellerinnen eine verschiedene ist. Es giebt zwei Arten von Lustigkeit: einmal die unverwüstliche kindliche Heiterkeit, die kein Unglück auf die Dauer zu unterdrücken vermag, dann aber jene andere ausgelassene Lustigkeit, die aus einer Art von Verzweiflung oder Resignation hervorgeht, wie man das häufig bei Naturen findet, aus deren gewitterschwerer Stimmung der zündende Blitz des Witzes hervorbricht. — Die Grille des Fräulein Raabe ist das von Herzen fröhliche wilde Naturkind; unbekümmert darum, wo sie sich befindet, stürmt sie ihrem Huhn in das feindliche Bauerhaus nach, und erst bei den Vorwürfen und dem Spott der Bauern trübt sich ihr heiterer Himmel, und ihr liebebedürftiges gekränktes Herz macht sich in den Worten Luft: «und was habt Ihr mir denn Liebes gethan?» Frau Gossmann ist von Anfang an leidenschaftlicher; während sie den Bauern durchbohrende Blicke zuwirft, streichelt sie ihr Huhn und drückt es in einer Weise an sich, als gelte es zu zeigen wie viel mehr sie sich aus diesem als aus ihnen mache. Stolz und kalte Verachtung legt sie in den Ton der oben angeführten Worte.

Der Sohn des alten Barbeaud, Didier, verirrt sich und begegnet ausgehungert und matt der Grille. Nachdem sie ihn eine Weile gehöhnt hat, was Fräulein Raabe mehr in gutmüthig neckischer, Frau Gossmann in herberer Weise thut, giebt sie ihm ihr Abendbrod und einen guten Rath dazu: da er denn durchaus sterben wolle, bloss weil sein Bruder ein Mädchen gern habe, weist sie ihm eine Stelle an, «wo er das ungestört thun kann». In dieser Scene wie fast überall ist die Auffassung des Fräulein Raabe realistischer als die der Frau Gossmann; letztere lässt nie die Schönheit der äusseren Form ausser Augen, so dass wir allezeit ein hübsches Bild vor uns haben, erstere legt den meisten Nachdruck auf das Characteristische und giebt uns treu die Wirklichkeit wieder. So sind hier die Bewegungen des Fräulein Raabe stets die einer wilden Hummel; ein Murillo kann nicht realistischer sein.

Laudry sucht seinen Zwillingsbruder Didier, er beschwört die Grille ihm zu sagen, wo er sei, und sie verspricht es ihm unter der Bedingung, dass er ihr jeden auch den grössten Dienst nicht versagen dürfe.

Er geht darauf ein und sie beschliesst im Stillen ihm morgen, am St. Andoche-Fest, den Tanz mit ihr abzuverlangen. Unterdess ist der Mond aufgegangen, und da sie sich allein sieht, tanzt sie mit ihrem Schatten. Auch hier eine grosse Verschiedenheit in der Auffassung. Während wir an der Grille des Fräulein Raabe vor allem die Tanzlust des armen Kindes wahrnehmen, das in Ermangelung eines andern Cavaliers auf den Mond wartet, um dann mit dem eigenen Schatten vorlieb zu nehmen, und sich in diese Lust allenfalls ein wenig von der Freude mischt, dem stolzen Bauern einen Streich zu spielen, lässt uns Frau Gossmann eine dämonische Freude sehen, welche uns in die tiefe Leidenschaft Fanchon's einen Blick thun lässt.

Die folgende Scene spielt auf dem Ball. Die Bauern versammeln sich zum Tanz, da erscheint die Grille plötzlich in einem altfränkischen Aufputze und fordert von Landry den Tanz, den er soeben seiner koketten Geliebten zugesagt. Dieser Auftritt, wo die boshaften Neckereien der Dorfjugend in der Grille den heftigsten Zorn hervorrufen, war ein Meisterstück der Frau Gossmann. Der Heldenmuth, den sie den Bauerlümmeln und Dirnen entgegensetzte, das Aufflammen des empörten Gemüths, waren von kräftigster dramatischer Wirkung. — Das Costüm, obschon es wie beabsichtigt lächerlich erschien, war doch mit Geschmack gewählt.

Jetzt geht die Umwandlung Fanchon's durch die Liebe zu Landry, der über die unedle Behandlung, welche die Dorfjugend der Grille zu Theil werden lässt, ergrimmt, ihr warmer Freund und Beschützer wird, vor sich. Eine andere geworden, kehrt sie vom Ball nach Hause zurück und erklärt der Alten keine Schläge mehr dulden zu wollen; ihr eignes wildes, verwahrlostes Wesen ist ihr zuwider, sie will ordentlich gekleidet gehn; aus einem wilden Kinde ist eine holde Jungfrau geworden. — Bei der Art wie Frau Gossmann den ersten Theil der Rolle auffasst, muss die Umwandlung unvermittelter erscheinen, als bei der Auffassungsweise des Fräulein Raabe. Wie hat das Dämonische aus dem Wesen Fanchon's so schnell verschwinden können? Dieses ist eine Frage, die wir eigentlich der Verfasserin des Stücks vorlegen müssen, denn in demselben fehlt es an dieser nothwendigen Vermittelung zwischen Fanchon dem wilden Kobold und Fanchon der sanften Jungfrau. Dadurch aber, dass Fräulein Raabe

(vielleicht gegen die Intention der Verfasserin) bereits im ersten Theil der Rolle bisweilen Töne anschlägt, die an den spätern Character anklingen, dadurch, dass sie das Herbe im Wesen der Grille durch kindliche Fröhlichkeit mildert, ist bei ihrer Fanchon der Sprung kein so grosser.

Nun folgen edle Thaten, welche die Sanftmuth und Demuth Fanchon's in's rechte Licht setzen sollen: zuerst versucht sie die beiden Liebenden zu versöhnen, sie weiss, der schöne Landry Barbeaud ist ja doch nicht für sie; da entdeckt er ihr seine Liebe. Welch' selige Ueberraschung! Einen Augenblick giebt sie sich dem süssen Gefühle hin von einem menschlichen Wesen geliebt zu werden. Hier wirkte Frau Gossmann wahrhaft hinreissend durch ihr vortreffliches Mienenspiel, ihr Gesicht strahlte von Entzücken, während Fräulein Raabe mehr die innige Hingebung betonte.

Doch als nun der alte Barbeaud hinzukommt und sie ein Bettelkind nennt, da wallt sie in gerechtem Zorn auf und erklärt gerade heraus, sie werde Landry nicht heirathen, sie wolle fort in die Stadt, weit weg von hier, wo sie so viel gelitten. Das setzt sie nun auch durch, doch nicht ohne dem untröstlichen Jünglinge ein theures Andenken, welches sie von ihrer Mutter hat, und das Versprechen zu geben, nach Verlauf eines Jahres wieder mit ihm zu reden, wenn er ihr verspricht ihr nicht nachzugehn, und wenn er dann noch so denkt wie heute. Fanchon kommt nach einem Jahr wieder in's Dorf; sie findet die Grossmutter auf dem Sterbebette. Von ihr erbt sie ein ansehnliches Vermögen; der Pfarrer schlägt ihr zum Vormund den reichen Barbeaud vor. Die Grille weiss sich dem Alten in's Herz zu schleichen und bringt ihn endlich dahin, dass er in aller Form um sie für seinen Sohn freit. In dieser Schlussscene befindet sich Frau Gossmann so recht in ihrem Element. Die kleinen Schlauheiten und Koketterien, mit denen sie gegen das Herz des Alten zu Felde zieht; die der Künstlerin in so hohem Grade eigene Grazie, noch gehoben durch das allerliebste Costüm; dieses Alles wirkt bezaubernd auf den Zuschauer.

Lehrte uns die Grille eine bedeutende Verschiedenheit in der Auffassung der beiden Darstellerinnen kennen, so ist das Schauspiel «Dorf und Stadt», in welchem das naive Fach von derselben Schrift-

stellerin mit eben so grosser Vorliebe und künstlerischem Bühnengeschick behandelt ist, besonders geeignet uns die Verschiedenartigkeit der Begabung der beiden Künstlerinnen zu vergegenwärtigen.

Die Auerbach'sche Erzählung, «die Frau Professorin», die dem Stück zu Grunde liegt, wird von Julian Schmidt nicht mit Unrecht eine Perle der deutschen Litteratur genannt. Meisterhaft ist die auf eine psychologische Wahrheit gegründete Begebenheit erzählt. Anfangs kindlich, naiv und heiter, behaglich breit, wird der Ton, je näher das unheilvolle Ende heranrückt, desto düsterer und kälter. Wie eine Lawine braust das Unglück schliesslich daher.

Ein Künstler verliebt sich in ein Landmädchen und führt sie als seine Gattin in die Stadt. Aus der Stadt kommend «wo die Gedankenhetzjagd einen gar nicht mehr in Ruhe das Leben geniessen lässt», fand er die Bauern glücklich, die «nichts von Stimmungen und Zwiespältigkeiten des Berufes wissen»; hier wünschte er selbst ein Bauer zu sein. — Doch was er am Landmädchen reizend und an dem Vorbild zu seiner Madonna «Marienhaft» fand, weil es ihm neu und ungewohnt war, das verliert bald seinen Reiz für ihn, und als er von seiner Gattin Eingehn auf seine Interessen, Verständniss für seine Ideen und seine Kunst fordert, da öffnet sich vor seinem Auge die Kluft, die zwischen dem gebildeten Städter und der unwissenden Bäuerin liegt. In die Kreise «der teppichunterbreiteten Existenzen eingeführt, überkommt ihn alsbald ein besonderes Behagen an dieser verfeinerten Welt, an dieser Anmuth heiterer Geistesspiele, voll tändelnder Musik und sprechender Witzfunken.» Seine Haushaltung kommt ihm dagegen so eng, so kleinbürgerlich vor, er wird es bald müde seiner Gattin das A B C der Bildung vorzubuchstabiren. Zudem ist er ein eitler Mann und ein schwacher Character; er sieht auf's Aeussere und seiner Frau Manieren wollen nicht recht in die Residenz passen, er muss stets fürchten sie werde von seinen Bekannten verspottet. Ihretwegen hat er seine Kunst in Dienst gegeben: um heirathen zu können hat er das Amt eines Professors angenommen, und er fühlt das Opfer, das ihm einen Theil seines freien Künstlerthums nimmt. Das Alles macht es ihm unmöglich mit ihr glücklich zu sein.

Auch sie ist nicht glücklich, wenn sie sich auch alle Mühe giebt es zu sein, und, als ihr dieses misslingt, es wenigstens zu scheinen. Wie ein Quell, der aus nächtiger Verborgenheit in seiner ganzen Schönheit ätherklar, rein und hell sich in's stille Thal ergiesst, hier keck ein Mühlrad überspringt und dort zu den Blumen am Ufer eilt, in der Stadt aber eingedämmt färben, gerben und verderben muss, so kann sich auch das Lorle nicht in der reinen Ursprünglichkeit in der Stadt erhalten. Sie vermag nicht den Anforderungen und Genüssen ihres jetzigen Standes gerecht zu werden. Gewohnt aus der Sicherheit ihres Naturells heraus zu leben und zu handeln, fühlt sie nur das Drückende und Beengende des Stadtlebens. Sie versteht die Ideen des Mannes, sein Kunstleben nicht, die Kunst ist für sie nicht vorhanden; von Reinhards Bildern weiss sie nur, ob sie roth oder grün seien, für die Vergnügungen der Stadt, wie Theater und Concerte, hat sie keinen Sinn. So tritt allmälig eine Entfremdung ein, und sie fühlt sich einsam und verlassen. Werfen wir die Frage auf: wie kann hier ein gutes Ende herbeigeführt werden, so finden wir den Knoten zu fest verschlungen, um entwirrt zu werden, nur durchschneiden lässt er sich; beide Gatten haben in gewissem Sinne Recht, beide Charactere finden ihr Ziel auf entgegengesetzten Gebieten, deshalb liess auch Auerbach die tief erschütternde Geschichte mit der Scheidung der beiden Unglücklichen enden und befriedigt damit vollkommen unser Gefühl für psychologische Wahrheit.

Allerdings bietet die Erzählung, treu wiedergegeben, noch keinen Stoff zu einem Drama; zwei allmälig verkümmernde Menschen sind keine Helden für's Schauspiel; deshalb hat wohl auch Frau Birch-Pfeiffer die Sachlage so weit geändert, dass Lorle's Character idealischer erscheint und der grösste Theil der Schuld auf Reinhard fällt, der sich eines leichtsinnigen Wandels schuldig macht und dem armen Lorle sogar Gelegenheit zu gerechter Eifersucht bietet. Lorle glaubt nun den Platz im Herzen des Gatten von einer Nebenbuhlerin ausgefüllt, und so erscheint ihr Entschluss, den untreuen Mann zu verlassen, hier noch motivirter als bei Auerbach. Wem gelten nun die Concessionen des unnatürlichen Ausganges, wonach sich die beiden Gatten versöhnen? Doch nicht jenem Manne, der nur dann ein Billet zur Vorstellung löste, wenn auf seine Anfrage an der Casse

‹ob sie sich kriegen› ein ‹ja› erfolgte? Bei diesem Ende können wir uns nur zwei flache Charactere denken. Bei Reinhard war es nur Leichtsinn und Eitelkeit, was bisher das Glück der Ehe störte, und Lorle verlangt vom Leben nichts weiter als ihren Mann fern von seinem Wirkungskreise auf dem Lande in eine ewig dauernde Idylle zu fesseln. Wie sehr sinkt in diesem Augenblicke unser Interesse an der bisher mit so vieler Spannung verfolgten Entwickelung der beiden Charactere, und der Zuschauer, der von der Bühne mehr verlangt als einen Zeitvertreib, sieht sich um den tiefern Gehalt betrogen. Dennoch ist das Stück ein beliebtes zu nennen, und wir können uns das wohl erklären: ist auch der Schluss ein verfehlter, so ist es andererseits reich an anmuthigen Bildern und interessanten Situationen.

Wenden wir uns zunächst dem ersten Theile ‹das Lorle› zu. Mit Behagen sieht sich der Grossstädter beim Aufrollen des Vorhanges seiner täglichen Umgebung entrückt und in die Landeinsamkeit einer lieblichen Schwarzwaldgegend versetzt, unter einfache Bauersleute, die in ihrem gemüthlichen Verkehr vor uns auftreten.

Lorle ist das schlichte Landmädchen. Ihrer Vorzüge sich unbewusst, fühlt sie sich glücklich in ihrer Umgebung, erwidert die innige Liebe, mit der ihr von allen Seiten begegnet wird, und wo sie das nicht kann, wie z. B. dem armen Kristoph gegenüber, da thut es ihr herzlich weh. Fröhlich ist sie, ausgelassen, lebhaft, rasch, so giebt sie Fräulein Raabe.

Lorle ist aber auch das verwöhnte Kind. Alle richten sich nach ihr, sie ist klug, von entschiedenem Character, sie ist etwas Besonderes, von den Anderen Verschiedenes, das betont Frau Gossmann.

Wenn es Lorle nach vergeblichem Versuche die gute Base herbeizurufen, mit welcher zu schwätzen es sie verlangt, endlich mit dem Liede gelingt, so lacht sie herzlich heiter über das Gelingen und neckt die gute Alte, die, wie eine Spinne durch die Musik herbeigelockt, mit ihrem Strickstrumpf in der Hand leise secundirend sich neben sie hinsetzt. So giebt es Fräulein Raabe. Das Lorle der Frau Gossmann dagegen triumphirt über das unfehlbare Mittel und macht durch einen Blick ins Publicum dieses gleichsam zum Zeugen des Triumphes. Das reizende Lied ‹Muss i denn› des Fräulein Raabe

konnte in seiner Anspruchslosigkeit wohl nicht verfehlen, Eindruck auf alle diejenigen zu machen, die für deutsche Volksmelodien und deutsches Volksleben ein Herz haben. Frau Gossmann rückte das Lied mehr in den Vordergrund, sang mit ganzer wohlklingender Stimme, versetzte uns aber mehr in den Salon als in's Gebirge.

Bei Gelegenheit des Lorle, wie es von den beiden Künstlerinnen dargestellt wird, stellt es sich klar heraus, dass es innerhalb des naiven Genres wesentliche Nüancen giebt, und dass Frau Gossmann und Fräulein Raabe, wenn sie auch fast ein und dasselbe Repertoir haben, doch ein recht verschiedenartiges haben könnten. — So ist das Lorle, wir meinen das frische Bauerkind der beiden ersten Aufzüge, eine Rolle, die sich für Fräulein Raabe ganz besonders eignet, die aber hart an der Gränze des Repertoirs der Frau Gossmann steht. Das Unbewusste, Ursprüngliche, das in der Rolle liegt, und ferner die durchaus schlichten Bewegungen, die mit der Bauerntracht in vollständiger Harmonie stehen und im Zuschauer keinen Augenblick den Gedanken an eine Städterin aufkommen lassen, die sich zum Scherz als Bauermädchen verkleidet hat, das sind Züge, die der Begabung des Fräulein Raabe so recht entsprechen, während die Glanzpartien der Frau Gossmann auf einem anderen Gebiete zu suchen sind, worüber weiter unten.

Im zweiten Act sehn wir bereits den ruhigen Meeresspiegel des Landlebens zu leichten Wellen gekräuselt. Die Herzen schlagen höher, und als das dem Maler sitzende Lorle das Lied: «morgen muss i fort von hier» beginnt, bricht bei beiden der ganze Sturm der Leidenschaft aus. Hier zeichnet sich das Spiel des Fräulein Raabe durch die ergreifendste Innigkeit aus. Nicht minder als diese gelingt der Darstellerin die Scene, wo das Lorle dem Vater ihre glückliche Liebe mittheilt. Ein Beifallsruf ertönte durch's ganze Haus, als sie nach dem naiv eiligen Schlusse ihres Bekenntnisses das Gesicht plötzlich verschämt an der Brust des Vaters verbarg.

Mit der zweiten Abtheilung, dem dreiactigen Drama «Eleonore», sehen wir uns aus dem Dorfe in die Stadt versetzt, in das Salonleben einer Residenz. Nun befindet sich Frau Gossmann ganz in ihrem Genre. Sie giebt das arme Naturkind, das sich in die Sitten der grossen Welt nicht einzuleben vermag, in wahrhaft rührender

Weise. Auch hier zeigt sich eine Verschiedenheit der beiden Künstlerinnen. Die Eleonore der Frau Gossmann hat denn doch etwas in der Stadt gelernt: von ihrem treuherzigen Wesen hat sie nichts eingebüsst, ihren schwarzwälder Dialect hat sie beibehalten, aber sie hat es gelernt mit Leichtigkeit die Glacéhandschuh, dieses Symbol städtischer Bildung und Ueberbildung, an- und auszuziehn, sich ihrer städtischen Toilette gemäss zu bewegen; letztere ist ihr nicht mehr lästig. Die Eleonore des Fräulein Raabe zeigt durchweg die Ursprünglichkeit des Lorle, lässt uns keinen Augenblick vergessen, dass Berg und Wald ihre Heimath sind; sie wird sich nie an das städtische Wesen gewöhnen. Sobald sie nicht ausdrücklich daran denkt, in welcher Umgebung sie ist, und bei der Lebhaftigkeit ihrer Natur vergisst sie jeden Augenblick ihre Situation, steht das Bauerkind vor uns; dann drücken die Handschuh; der Shawl ist der freien Bewegung der Arme im Wege, erstere werden schnell von den Händen gerissen, letzterer um Schultern und Taille geschlungen, und das Alles geschieht ganz unwillkürlich, wie durch Naturnothwendigkeit. Diesem ursprünglichen Wesen kann man es so recht nachfühleu, wie ihm die einsamen Spaziergänge im Walde die seligste Freude bereiten. Frisch und fröhlich wie ein Kind, läuft sie unter den grünen Bäumen umher. Hier iu der freien Natur vergisst sie auf Augenblicke alle ihre Sorgen, ihren tiefen Gram; hier, wo Niemand sie sieht, darf sie sich ganz und gar gehn lassen, ohne Vorwürfe fürchten zu müssen.

Die Auffassung der Frau Gossmann scheint uns mehr dem versöhnenden Schlusse des Birch-Pfeiffer'schen Stückes, die des Fräulein Raabe dem Ausgange der Auerbach'schen Novelle zu entsprechen. Es lässt sich denken, dass die Kluft zwischen dem Wesen Reinhards und dem der Eleonore der Frau Gossmann sich im Lauf der Jahre, wenn auch in Aeusserlichkeiten, bis zu einem gewissen Grade ausfüllen wird; die Eleonore des Fräulein Raabe wird immer das ächte schwarzwälder Bauerkind neben dem weltmännisch gebildeten Manne bleiben, — deshalb macht sich hier die Versöhnung als ein Fehler der Composition des Stückes besonders fühlbar.

Eine der gelungensten Scenen des Stückes ist die, wo Eleonore dem Prinzen vorgestellt wird und ihn mit ihren kindlichen Plaudereien entzückt. Hier war die herzliche Naivetät des Fräulein Raabe

nicht minder bewundernswürdig als die graciöse Unbefangenheit der Frau Gossmann.

Im letzten Aufzuge, während der Mann trotz seinem Versprechen auf dem Ball geblieben, überlässt sich die Frau dem ganzen Schmerz um ihr verlornes Glück. Hier stürzte Fräulein Raabe dem plötzlich erscheinenden Vater mit einem herzzerreissenden, von Freude, Schmerz und Heimweh erfüllten Schrei entgegen. Während sie bis zuletzt Reinhard gegenüber, auch da er ihr betrunken entgegentritt, sanft und demüthig bleibt, legt Frau Gossmann mehr Leidenschaft in die Rolle, sie lässt die Eifersucht durchblicken, wird heftig, Bewegung, Blick und Ton verrathen, wenn auch nur einen Moment über, Zorn. Der Uebergang aus dem tiefsten Schmerz in's höchste Glück, da Reinhard auf ihren durch Thränen halb erstickten Gesang zu ihr zurückkehrt, war so recht der Begabung des Fräulein Raabe angemessen.

Auch an anderen Stücken liesse sich die Verschiedenheit der beiden Darstellerinnen nachweisen. So gab z. B. im Pariser Taugenichts Frau Gossmann die Unerschrockenheit, das Selbstgefühl, den stets schlagfertigen Witz des Pariser Gassenjungen besonders ausdrucksvoll. Die cordiale, ungenirte Art, wie der Gamin der Frau Gossmann mit dem alten General umgeht; der Hohn, mit welchem er die thörichte Schwägerin abspeist; die hohe Miene, die er dem Bedientenvolk gegenüber annimmt, das waren die Glanzpartien ihres Spieles, während Fräulein Raabe die Scenen besonders gut gelangen, in denen die ausgelassene Lustigkeit und andererseits die gutmüthige Treuherzigkeit des Taugenichts in den Vordergrund tritt.

Kurz es waltet zwischen dem Spiel der Frau Gossmann und dem des Fräulein Raabe so viel Verschiedenheit ob, dass davon nicht die Rede sein kann, Fräulein Raabe sei bloss eine Copie der Frau Gossmann, wodurch natürlich der letzteren die Ehre unbenommen bleibt, eine ganze Reihe naiver Rollen, in denen auch Fräulein Raabe auftritt, geschaffen zu haben.

Die schönsten Blüthen des Talentes der Frau Gossmann entfalten sich dort, wo es die Darstellung des Schalkhaften, Witzigen, des reizend Koketten, Pikanten gilt. Eine Verbindung aller dieser Eigenschaften bietet die Rolle des Kammermädchens in «Ein Autograph»

dar, und so ist denn auch das Spiel der Frau Gossmann in diesem Stücke ein vollendetes. Wir haben Fräulein Raabe in dieser Rolle nicht gesehn, glauben aber den Ausspruch wagen zu dürfen, dass diese Aufgabe in ähnlicher Weise an der Gränze ihres Repertoirs stehen mag, wie das Lorle an der des Repertoirs der Frau Gossmann.

In wie hohem Grade die vollendete Grazie der Frau Gossmann eigen ist, geht daraus hervor, dass sie aus der Picarde eine Rolle macht, die man, von ihr dargestellt, immer auf's Neue sehen möchte. Hier verbindet ihr Spiel deutsche Solidität mit französischem Uebermuth, und als Resultat dieser Mischung steht ein wahrhaftes Kunstwerk da.

Das Stück, in dem Frau Gossmann während ihres hiesigen Aufenthaltes am häufigsten auftrat, ist: «Sie hat ihr Herz entdeckt.» Zu immer neuen, aufrichtigen Beifallsäusserungen begeisterte die reizende Naivetät, Fröhlichkeit und Schalkhaftigkeit der Künstlerin. Die einfache Erzählung von der Flucht des Vögelchens, das naive «Herr Lebensretter», werden lange im Gedächtniss des Publicums bleiben. Auch hier war die Grazie ein hervorragender Zug der Darstellung. Diese Eigenschaft befähigt Frau Gossmann, wie selten eine Künstlerin, zu feinen Salonrollen. Rollen, wie die der Julie in «Sie schreibt an sich selbst», oder der Tochter in «Gleich und Gleich», werden nicht leicht eine eben so begabte Darstellerin finden.

Das Spiel des Fräulein Raabe erscheint uns dort am vollendetsten, wo es gilt Innigkeit, Ursprünglichkeit, Hingebung darzustellen. Deshalb muss das Käthchen von Heilbronn in dem Repertoir des Fräulein Raabe obenan stehen. Die mehr realistische Auffassung der Künstlerin befähigt sie ferner vor Allem zur Darstellung volksthümlicher Rollen, wie wir das bei Gelegenheit des Lorle sahen. Dass die Schalkhaftigkeit ebenfalls unter die Eigenschaften gehört, die Fräulein Raabe reizend darzustellen weiss, dazu hat uns ihr Spiel (in: die Grille, Anna-Lise, Pariser Taugenichts, Mutter und Sohn) oft den Beweis geliefert. Ferner steht der Künstlerin der köstlichste Humor zu Gebote. Insoweit diese Eigenschaften in Salonrollen erforderlich sind, lassen sie, von Fräulein Raabe dargestellt, nichts zu wünschen übrig; wo es aber vor Allem auf eine aussergewöhnliche Grazie, auf

vollkommen abgerundete Salonmanieren ankommt, da kann sich das Spiel des Fräulein Raabe mit dem der Frau Gossmann nicht messen. Was in Stücken wie ‹Dorf und Stadt›, oder ‹Anna-Lise› ein nicht leicht hoch genug anzuschlagendes Verdienst ist, diese vollkommen naturwüchsigen kindlichen Bewegungen, wird im Salon, wo, wie die Dinge nun einmal liegen, nicht ursprüngliche, sondern durch Uebung, Tanzstunden u. s. w. zur zweiten Natur gewordene Bewegungen gefordert werden, zu einem Mangel.

Versuchen wir es zum Schluss das Spiel der Frau Gossmann und das des Fräulein Raabe in kürzester Form zu charakterisiren.

Das Spiel der Frau Gossmann ist brillant, pikant, es fesselt vor Allem die Verstandesthätigkeit und den ästhetischen Sinn des Zuschauers. Letzterer wird durch die gleichsam magnetische Kraft des herrlichen schwarzen Auges der Künstlerin etwas absichtlich zur Theilnahme an ihrem Spiel gezwungen. Das Spiel des Fräulein Raabe ist innig, warm, es wirkt in Freude wie in Schmerz vor Allem auf das Gemüth des Zuschauers, es rührt. Von Seiten der Darstellerin geschieht nichts, was irgend einer beabsichtigten Fesselung des Zuschauers gleich sähe. Es macht den Eindruck, als wüsste die Künstlerin nicht, dass ihrem Spiel zugeschaut oder zugehört wird.

Das Käthchen von Heilbronn.

Von *H. v. Kleist.*

Gervinus hebt es an Kleist im Vergleich mit den übrigen Dramatikern seiner Zeit hervor, dass er uns an Shakspeare erinnern dürfe, ohne uns ein Lächeln des Mitleids abzulocken; Börne aber nennt das Käthchen einen Edelstein, nicht unwerth an der Krone des brittischen Dichterkönigs zu glänzen.

Grosse Kühnheit gehört dazu, uns solche Abschweifungen von der natürlichen Welt vor Augen zu stellen, wie Kleist es hier gewagt, und nur ein Genie vermag trotz solcher, ja zum Theil in solchen Abnormitäten uns so viel poetische Wahrheit darzureichen.

Nur haarbreit von einander entfernt findet sich die abschreckendste Widerwärtigkeit neben der tiefsten Poesie in diesem Stücke. Wer fühlt sich nicht verletzt, wenn der Ritter mit der Peitsche in der Hand das unschuldige Mädchen, das er ja doch liebt, verjagen will; wenn dem ehrenfesten Meister Theobald der Ruf seiner verstorbenen Gattin mit Recht untergraben wird; wenn Kunigundens körperliche Missgestalt detaillirt beschrieben, ja sogar (welchen Anblick uns unsere Bühne ersparte) dem Zuschauer vor Augen geführt wird; wenn das Band der Liebe auf Somnambulismus, auf thierischen Magnetismus hinausläuft?

Und doch, wie unwiderstehlich anziehend und bezaubernd ist das herzige Käthchen, wie es in voller Unschuld vor dem Vehmgericht steht, nur seine reine Liebe im Herzen, wie es stets darauf bedacht ist, den Geliebten vor Unglück zu schützen und zu seinem Glück auf jede Art beizutragen. Ja sogar seiner stolzen Braut, die doch Neid und Eifersucht in ihr erwecken müsste, will sie mit Gefahr des eigenen Lebens das Bild des Geliebten retten. So unwillig man auch über

die vielen Ecken und Schrullen ist, am Ende fühlt man sich doch heimisch in der Phantasie des Dichters und folgt der Entwickelung mit dem lebhaftesten Interesse.

Theobald klagt den Ritter vor dem Vehmgerichte schändlicher Zauberei und aller Künste der schwarzen Nacht, ja der Verbrüderung mit dem Satan an; sein Kind, sein unschuldiges Käthchen, habe er ihm gestohlen. In einer schlichten, rührenden Erzählung berichtet der Waffenschmied, wie seine Tochter, fünfzehn Jahr alt, bis zur Bekanntschaft mit dem Ritter ein gesundes, munteres Ding gewesen sei. «Ein Wesen von zarterer, frömmerer und lieberer Art müsst Ihr Euch nicht denken, und kämt Ihr auf Flügeln der Einbildung zu den lieben kleinen Engeln, die mit hellen Augen aus den Wolken unter Gottes Händen und Füssen hervorgucken.» Im ganzen Ort beliebt wie keine, von ehrsamen Freiern umworben, sei sie entschlossen gewesen sich, dem Willen des Vaters gemäss, mit Gottlieb Friedeborn, ihrem Vetter, zu vermählen. Da kehrt eines Tages Ritter Strahl zufällig in die Schmiede ein, bei seinem Anblick fällt das Käthchen besinnungslos vor ihm nieder, und als sie ihn gleich darauf im Hofe gewahr wird, stürzt sie sich dreissig Fuss tief durch's Fenster zu ihm hinab, wie von einem Magneten unwiderstehlich angezogen. Bei diesem Sturze bricht sich Käthchen die Lenden und muss sechs Wochen lang elendiglich leiden. Kaum genesen, verschwindet sie aus dem Hause des Vaters, ohne dessen Segen, ihm nur «zum Abschied die Augen, die schlummernden, küssend», und bleibt von dem Augenblick an an des Grafen Schritte gefesselt, ihm wie sein Schatten folgend, trotz der schlechten Behandlung und aller Hemmnisse, die ihr fortwährend vom Ritter sowohl als vom Vater in den Weg gelegt werden: «die gewohnt war auf weichen Kissen zu ruhen und das Knötlein spürte in des Betttuchs Faden, das ihre Hand unachtsam darin eingesponnen hatte, die liegt jetzt, einer Magd gleich, in seinen Ställen, und sinkt, wenn die Nacht kommt, ermüdet auf die Streu nieder, die seinen stolzen Rossen untergeworfen wird.» Doch verliert sie dabei nicht ihren kindlich reinen Sinn.

Der Ritter fühlt glühende Liebe zu ihr, doch viel zu adelsstolz ein einfaches Bürgermädchen zu seinem Weibe zu erheben, bezwingt er seine Liebe und verspricht dem Theobald ihm sein Käth-

chen zuzuschicken. Er scheut keine Härte, das Mädchen von sich ab und ihrem Vaterhause wieder zuzuwenden, alles umsonst! Seine grausame Behandlung verhindert das Käthchen nicht, für ihn im wahren Sinne des Wortes durch Feuer und Wasser zu gehn, und es thut Einem recht leid, dass erst die Schlechtigkeit seiner stolzen Braut Kunigunde einerseits und andererseits das Erheben des Käthchens von Heilbronn in den Adelsstand den Ritter endlich dahin bringt seiner Liebe zu ihr nachzugeben. Und doch war sie ihm ja in der Sylvesternacht im Traume als seine Braut erschienen, da er schwer krank darnieder lag. Wie konnte der Ritter diese holde Erscheinung mit Kunigunden verwechseln? Da war das Käthchen hellsehender gewesen. Auch ihr war der Geliebte in jener selben Sylvesternacht erschienen. Als sie ihn nun später in der Schmiede des Vaters sieht, erkennt sie ihr Traumbild augenblicklich und lässt sich durch Nichts darin irre machen. Sie kann beim besten Willen nicht von ihm lassen, indess er, unbekümmert um sie, sich ein anderes Schicksal erwählt. Von Ungefähr wird er der Retter eines stolzen Fräuleins, das ihn so zu umstricken weiss, dass er sofort sie zu lieben meint und sich mit ihr verlobt. Kunigunde von Thurneck ist nun eine gar wunderliche Erscheinung: eine bezaubernde Schönheit, verwirrt sie die Köpfe sämmtlicher Ritter, und das einzig und allein durch Toilettenkünste, ohne die sie als hässliches, altes Weib, als «schiefer Thurm von Pisa», vor uns steht. So weit wird es wohl trotz aller raffinirten kosmetischen Erfindungen keine Dame jetziger Zeit bringen. Da hilft kein Märzschnee, und sei er auch vom höchsten Gebirg, und «der Wangen Gesundheit, die aus den Bergwerken in Ungarn kommt,» thut es auch nicht. Die Ritter des Mittelalters werden wohl auch ihre guten Augen, wie wir, im Kopfe gehabt haben. Und, abgesehen von aller Unwahrscheinlichkeit ist Fräulein Kunigunde im Negligé ein arger Verstoss gegen die Gesetze der Aesthetik. Einer garstigen Zauberin hätten wir wohl noch einen Platz anweisen können, wo die Grenzen der natürlichen Welt nun doch einmal durch Zauberträume und Engelserscheinungen überschritten waren, aber was soll uns dieses Tagesgespenst ohne jegliche Naturwahrheit?

Dass hier ein Fehltritt gethan worden, hat der Dichter auch eingesehen, wenigstens dürfte folgender Ausspruch darauf hindeuten:

«Das Urtheil der Menschen,» schreibt Kleist in einem Briefe, «hat mich bisher viel zu sehr beherrscht: besonders das Käthchen von Heilbronn ist voll Spuren davon. Es war von Anfang herein eine ganz treffliche Erfindung und nur die Absicht, es für die Bühne passend zu machen, hat mich zu Missgriffen verführt, die ich jetzt beweinen möchte.»

In der ersten Anlage des Stückes nämlich war Kunigunde ein Wesen aus der Märchenwelt, ein Weib, das durch Zauberkünste vermag, seine Missgestalt mit unwiderstehlichen Reizen zu umkleiden, und nur wer sie frei von allen Verhüllungen gewahr wird, kennt ihre wahre Gestalt. Als Käthchen sie nun im Bade gesehen und in ihrem Schreck über das Gesehene am Ufer umherwandelt, erscheint Kunigunde ihr als Meerweib auf den Fluthen und sucht sie mit Gesang und Geberde zu sich in die Tiefe zu locken. Erst als es der Hexe misslungen, das Käthchen auf diese Weise zu verderben, greift sie zum Gift, um sich ihrer zu entledigen. Auf eine Aeusserung Tieck's hin und der Bühnengerechtigkeit zu Liebe opferte der Dichter das Märchenhafte der Kunigunde. Die Nebel der Wunderwelt zertheilen sich, aber die Gestalt, die wir nun vor uns erblicken, verletzt in ihrer unwahrscheinlichen Wirklichkeit das Gefühl für poetische Wahrheit tiefer als das frühere märchenhafte Gebilde.

Unser jetziges Fräulein Kunigunde entfaltet allmälig neben ihren physischen Gebrechen einen verabscheuungswürdigen Character. Ein Menschenleben gilt ihr weniger als die Rettung gewisser Papiere aus dem Feuer, die sich später als die ein Gut des Ritters betreffende Schenkungsacte erweisen; weiter nimmt sie durchaus keinen Anstand das unschuldige Käthchen zu vergiften, da sie fürchtet von ihr dem Ritter verrathen zu werden. Mit Hohn und Schmach beladen muss sie denn auch am Schlusse des Stückes abziehen, während Käthchens Wundertraum in Erfüllung geht, indem sie sich als die Tochter des Kaisers ausweist. Dieser Ausgang will uns nicht recht befriedigen; abgesehen davon, dass dadurch die himmlischen Elemente sich mit zu unwürdigen irdischen mengen, liegt der Lösung keine innere Wahrheit zu Grunde. Käthchen ist ihrer ganzen Natur nach viel mehr die Tochter des schlichten Waffenschmieds, als die des Kaisers, und wenn man uns auch nur zu deutlich die Abkunft vom Kaiser vorer-

zählt, so können wir das doch nur so hinnehmen, ohne dass eine innere Ueberzeugung bei uns dafür spräche. Und wie wesentlich hat dadurch die sonst so anschauliche Gestalt des Waffenschmieds eingebüsst! Sein ehrenwerther Zorn verhallt in's Leere, der Ruf seines Hauses ist ihm verkümmert, die Erinnerung an sein Weib getrübt, und der so gebeugte und gedemüthigte alte Mann muss noch lächeln und sich freuen über die Wendung der Dinge.

Es giebt Menschen, denen man nichts übel nimmt, «es ist nun einmal ihre Art,» heisst es, eigentlich aber liegt der Grund tiefer: man ahnt, dass die Mängel nur Schlacken sind, die das innere Gold umhüllen. So geht es uns mit dem Käthchen von Heilbronn: wir hätten wohl Vieles daran auszusetzen, aber wir zürnen dem Dichter darum doch nicht, wir empfinden, dass hier ein wahrhaft dichterischer Genius waltet.

Käthchens Handlungsweise ist keine Willensäusserung, nur ein träumerisches Sich-gehen-lassen von der liebenswürdigsten Art. Gottschall nennt sie «ein stilles Vergissmeinnicht, dessen ganzes Schicksal darin besteht, dass es wiederholt fortgeworfen und zuletzt an die Brust gesteckt wird.» So geneigt ist man ihre Thaten über ihrem anspruchslosen Wesen zu vergessen, und doch: das treue Nachwandern hinter dem Geliebten her, selbst bis in's Kriegsgetümmel hinein, das mit Lebensgefahr verknüpfte Ueberbringen des Briefes, die Rettung des Bildes aus dem Feuer, sind das nicht Thaten? Die innere Nothwendigkeit und nicht irgend welcher äussere Zweck ist die Triebfeder ihres Handelns; sie weiss nicht was sie will, sie weiss nur was sie muss, und scheut keine Gefahr, es zu vollbringen.

Graf Wetter vom Strahl ist ein Ritter von ächtem Schrot und Korn. «Die Lust, den Pfalzgrafen zu treffen, sprengt ihm die Schienen.» Er weiss wohl was einem Mann von seinem Stande ziemt und sucht sein sanftes liebendes Gemüth im Kriege zu stählen, dass es nicht allzu weich werde. Gewaltsam bezwingt er seine Liebe zum Käthchen und sucht sich eine ebenbürtige Braut, sich den Reihen seiner Ahnherrn würdig anzuschliessen. Seine Härte gegen Käthchen ist eine ebenso grosse gegen ihn selbst, er will gewaltsam mit ihr brechen, um Kunigunden treu zu bleiben, da das Käthchen doch wider seinen Willen seine Liebe erweckt. Als er ihr seine Schärpe giebt,

damit sie sich nicht erkälte, sucht er seinen Knecht Gottschalk unterdessen zu beschäftigen, weil er sich seiner weichen Regung schämt. Liebe und Pflicht streiten in seiner Brust, und erst da er beide vereinen kann, giebt er der Liebe Raum. Die Harmonie des Sylvestertraums ist bei ihm längst verklungen, der Kriegsruf und andere Klänge haben sie übertönt, und erst als das Käthchen ihn in ihrem Somnambulismus daran erinnert, gehn ihm die Augen auf. Hier stört uns wohl das Maal am Halse und das Giessen des Bleies in der Sylvesternacht, so wie an anderm Ort die sichtbare Erscheinung des Cherubs, der uns aus allen Himmeln herausreisst. Die Geisterwelt will zarter behandelt sein, sonst tritt sie aus dem Reiche der Poesie heraus und schlägt leicht in plumpe Prosa um.

Unter den Nebenfiguren ist es namentlich Gottschalk der Knecht, welcher mit künstlerischer Vollendung gezeichnet ist; den Werth der Rolle bezeichnet wohl am besten, dass Ludwig Devrient darin besonders gern auftrat.

Mit Liebe versetzt sich der Dichter in den Geist des Mittelalters, in jene Ritterzeit, welche die Romantiker zu idealisiren strebten, mit sicherer Hand erfasst Kleist die Gestalten, wie sie ihm hier erscheinen und arbeitet sie mit künstlerischem Fleisse zu grosser Anschaulichkeit heraus. Auch die geschilderte Landschaft sieht man deutlich vor sich: das stolze Ritterschloss am Hang des Felsens, von wo es, im Sonnenstrahl funkelnd, über die Gauen des Landes niederschaut, den klaren Bach, der sich mit seinen frischrauschenden Wasserfällen in den Gebirgsstrom ergiesst, die Eichen, die so still sind, dass man den Specht hört, der daran pickt. Ist nicht Graf Wetter vom Strahl mit seinem stets kampfbereiten Muth, mit seinem verschlossenen Sinn und seinem hohen Stolze selbst jener festen Burg seiner Ahnen zu vergleichen, die gegen den Feind gewappnet stolz ihre Thore verschliesst uud auf felsigem Berggestein jedem Sturm Trotz bietet, wogegen Käthchen dem stillen Gebirgssee gleicht, der das Bild des Schlosses in seinen Fluthen widerspiegelt.

Die Darstellung, wie sie an unserm Theater stattfand, war im Grossen und Ganzen eine gelungene zu nennen; die Rollen waren, bis auf die Besetzung des Vehmgerichtes, wo der behagliche Tonfall des Herrn Gärtner einen Missklang in das Düstere der Stimmung brachte, passend vertheilt; und das Käthchen wurde von Fräulein Raabe mit schlichter Einfalt und Innigkeit so rührend und duftig zart gegeben, dass wohl der Dichter selbst sich kein holderes Käthchen hätte wünschen können. Ihr kleiner Wuchs war hier, da das Käthchen dem Ritter «bis an die Brusthöhle reicht», vollkommen passend, die bescheidene, helle Sopranstimme so recht geeignet, die naiven, demüthigen, schlichten Worte zu sprechen.

Griseldis.

Dramatisches Gedicht von *Fr. Halm.*

Griseldis, zum ersten Mal 1835 am Wiener Hofburgtheater aufgeführt, erfreute sich der unbedingten Theilnahme und Sympathie der Zuschauer und errang dem Dichter die ersten Lorbeeren. In der That musste die ausgezeichnete Technik des Stücks, der solide Bau, in welchem sich jeder Stein aus innerer Nothwendigkeit zu einem abgerundeten Ganzen zu fügen scheint, die schwungvolle und dabei natürliche Sprache, der poetische Hauch, der über der Dichtung liegt, dem Dichter bald Freunde gewinnen.

Die dramatische Verwickelung ist kurz diese:

Percival von Wales, ein Ritter der Tafelrunde, kehrt nach langer Abwesenheit an den Hof seines Königs zurück. Er hat sich indessen mit einem Köhlermädchen verheirathet und schwärmt für das Natürliche und Einfache, wogegen ihn das gezwungene, frivole, schale Leben am Hofe anekelt. Von der Königin und den Hofdamen, die mit ihm ihren Scherz treiben wollen, dazu aufgefordert, erzählt er die Geschichte seiner Vermählung mit dem Köhlerkinde Griseldis, wobei er, durch die Sticheleien der Frauen gereizt, die Hofsitten gelegentlich mit scharfem Spotte geisselt. Dadurch erbittert er die Königin, und es entspinnt sich ein heftiger Streit. Der König tritt hinzu, und es wird Percival der Friedensvorschlag gemacht unter der Bedingung, dass er die beleidigenden Worte gegen die Königin widerrufe. Als er nicht darauf eingehen will, weiss die ränkesüchtige Ginevra einen andern Ausweg. Sie verlangt Griseldens so hoch gepriesene Liebe solle drei Proben bestehn. Zuerst soll Percival seinem Weibe den Knaben, den sie ihm gebar, abverlangen, dann soll er sie verstossen und endlich soll sie ihm darnach dieselbe Liebe bewahren wie zuvor.

Geht sie siegreich aus diesen Proben hervor, «dann kniet Ginevra vor Griselden,» wenn aber nicht, dann kniet Percival zu ihren Füssen. Der Handel wird abgeschlossen, und somit endet der erste Act, wie uns scheint der beste, geschickt angelegt und hie und da in der Disposition an Shakspeare erinnernd. Die folgenden drei Acte sind nun weiter nichts als ein Abspinnen dieser Proben, die zu mancher interessanten Situation führen, aber im Ganzen wenig Neues bringen. Im letzten Act soll Griseldis erfahren, dass leerer Schein sie täuschte. Alles ist festlich geschmückt und freut sich der friedlichen Lösung. Da man nun Griseldis die Wahrheit enthüllt und die höchste Freude von ihr erwartet, bricht sie in die Worte aus:

...«Alle Angst des Todes, die ich litt,
War minder herb, als was ich jetzt erleide.
Der Glaube ging mit mir im Wollenkleide,
Als ich getäuscht aus diesen Hallen schritt;
Nun floh die Täuschung, doch mein Glaube mit.»

und somit erklärt sie ihre Liebe zu Percival für entschwunden.

Der eitle Prahler, sein Stolz und sein Egoismus sind hart bestraft, also der Moral ihr Recht geschehen, aber ist ein Gleiches auch der Poesie, dem ästhetischen Gefühle zu Theil geworden? — Wir zweifeln. Zwar mit Recht konnte sich der Autor eine kräftige dramatische Wirkung von seinem Werke versprechen; seine Grundidee war scharfsinnig ausgesonnen, er fesselt unser Interesse, ja, er lockt uns Thränen ab; die letzte unerwartete Wendung ergreift uns durch den überraschenden sittlichen Aufschwung, welcher darin liegt; was ist es nun, was uns dennoch keine volle Befriedigung am Stücke finden lässt?

Wie im lichterhellten Tanzsaale, wo noch soeben anmuthig frische, muntere Gestalten ihren Reigen hielten, uns der hereinbrechende grau dämmernde Tag alle Illusion hinwegnimmt, dass wir statt der fliegenden Tänzer nur matte, schlafbedürftige Menschen gewahr werden, so überfällt uns Frost und Abspannung beim Schlusse der Griseldis. Hier ist keine triumphirende Unschuld, hier ist kein Heldensinn, der den Schmerz überdauert; als unglückliche, bemitleidenswerthe, aber als kleine, gewöhnliche Menschen scheiden die Hauptpersonen von uns, und während durch andere Dramen der Zuschauer

begeistert und zu grossen Ideen und Thaten angeregt wird, schleicht er bei diesem Ende ermattet nach Hause.

In der That finden wir bei genauerer Betrachtung, so vollendet der äussere Bau auch erscheinen mag, manchen Verstoss gegen die Aesthetik sowohl als gegen die Psychologie. Wir sehen hier eine ungeheure Tragik sich auf einer unverhältnissmässig kleinen Basis erheben, aus einem widerwärtigen Motiv, ja eigentlich aus blosser, freilich arger Tactlosigkeit hervorgehn. Dieses giebt uns von vorn herein ein peinliches Gefühl für den Abend mit, das sich im Verlauf der Handlung steigert und uns zu keinem Vollgenuss kommen lässt. Das psychologische Experimentiren, dem wir durch drei Acte hindurch zuschauen müssen, ist zu raffinirt, als dass unser Interesse daran sich steigern könnte; der Bogen ist überspannt, die Proben, deren Ausgang man ja sofort voraussieht, wirken zuletzt nicht mehr. — Zu wünschen wäre es, wir würden, wenn auch für wenige Momente, von der Folterqual der armen Griseldis abgezogen, und insofern ist es bedauerlich, dass der Anfang des fünften Act's, wo Gelegenheit dazu geboten wird, von unserer Regie gestrichen worden ist. Das Drama leidet ohnehin an einer ermüdenden Einförmigkeit, da wäre ein wenig Humor, so karg er auch vom Dichter hineingestreut ist, recht erfrischend gewesen. Der Schluss des Stückes, so überraschend und treffend er auch auf den ersten Blick erscheint, reisst bei näherer Besichtigung eigentlich das ganze psychologische Gebäude nieder. «Die Liebe ist der Liebe Preis,» so heisst das Motto, welches der Dichter seinem dramatischen Gedicht vorgedruckt hat, und welches den Kern und Stern des Ganzen bildet. In der That dient alles Uebrige nur der Liebe zur Folie, Alles dreht sich um sie, und es endet damit, dass diese Liebe selbst erstirbt, und an ihre Stelle tritt nicht etwa Hass, sondern Gleichgültigkeit. Die Liebe war es, die uns an Griseldis fesselt, diese Liebe durfte nicht erkalten, soll unsre Sympathie der Heldin erhalten werden.

Gehn wir nun zur Betrachtung der einzelnen Charactere über, so finden wir, dass diese keineswegs nothwendig den dramatischen Conflict bedingen, sondern vielmehr vom Dichter zur Ausführung seines psychologischen Problems bloss herangezogen werden.

Griseldis ist ein einfaches Köhlerkind. Am Weiler ihres Vaters

gross geworden, blüht sie empor, wie eine Blume des Waldes, ein Kind der Natur. Percival, der ihrer, ohne dass sie es merkt, bei Gelegenheit einer Jagd ansichtig wird, ist von ihr so bezaubert, dass er sofort seine Mannen zu sich auf's Schloss bescheidet, und in den Wald reitet, mit der Absicht, um Griseldis zu freien, wo sie ihn auch sofort auf sein braves Gesicht hin als ihren Herrn und Gemahl annimmt. So unmotivirt wie dieser Liebe Entstehung, so ist auch ihr Fortbestand mehr bloss eine blinde Hingabe. Im Genusse dieses Gefühls lebt nun Griseldis dahin, unbekümmert um die übrige Welt, selbst gegen die Eltern erkaltet ihre Liebe, denn als der Vater von Percival aus dessen Schlosse verjagt wird, hat sie nur Thränen für ihn und kein Wort um Mann und Vater zu versöhnen. — Sonderbar, dass der Dichter uns gleich beim ersten Auftreten der Griseldis diesen Mangel an Elternliebe vorführt, sollte es in seiner Absicht liegen, wie Immermann meint, «durchblicken zu lassen, dass eine solche Liebe, wie die von Griseldis zu Percival, eine Art feiner Sünde sei, und dass folglich Griseldis nicht ohne Schuld leide,» so ist das nicht klar genug hervorgehoben. Selbst als sie den Fluch des Vaters hört, fühlt sie sich völlig schuldfrei, sie hat kein Wort des Mitleids für die verlassenen Eltern, sondern bemitleidet nur sich selbst und nennt des Vaters Fluch nur einen Tropfen Wermuth in ihrer Liebe ungetrübtem Glück. Was sie an Percival fesselt, ist ihr selbst völlig unbewusst; dass er sich in den Proben ihr gegenüber als ein feiger, niedriger Sclave seines Königs erweist, der bereit ist seinen wehrlosen Knaben und sein unschuldiges Weib zu opfern, bloss um den Herrscher nicht gegen sich zu erzürnen, macht sie nicht irre, und erst, nachdem er *ihre Liebe* gekränkt hat, da findet sie ihn plötzlich ihrer Liebe unwürdig, obgleich es doch sehr fraglich sein dürfte, welche Schuld eine grössere wäre, die Frau und den Sohn seinem eigenen Leben zu lieb hinzugeben oder ein freilich grausames Spiel zu treiben.

In Percivals Stolz und Eitelkeit und in der Unvollkommenheit seiner Liebe liegen die Grundhebel der Tragik, und uns dünkt der Autor hätte mehr Fleiss auf diesen Character, der durchaus im Vordergrunde der Handlung steht, verwenden können. Percival ist ein rauher Krieger, auf dem Schlachtfelde mehr am Platz als auf dem Felde

der Liebe, wo er wie ein Elephant mit plumpem Fusse Blumen zertritt. Am Weibe achtet er weder Weisheit noch Kraft, sondern fordert bloss schweigenden Gehorsam und Ergebung in des Mannes Machtgebot; er sieht es an als zum Labsal für den Mann erschaffen und schildert es uns als Madonnenbild, an dessen Anblick man sich erfreut, ohne im innern Leben davon berührt oder beeinflusst zu werden. Kein Wunder, wenn er ausruft, ein Weib, ein Kind fülle seine Brust nicht aus. Er empfindet eine gewisse Leere und ist missmüthig; «die immer gleiche Süssigkeit der Tage macht ihn nach Galle lüstern;» er begehrt nach Reiz. Ein roher und doch überreizter Character, untauglich zum friedlichen Genuss, tritt hier in unheilvoller Stimmung auf und lässt uns mit Sicherheit seine schlimme Zukunft voraussehn. Trunken, wie er beim Feste ist, lässt er sich leichtsinnig in den schrecklichen Wettstreit ein, seiner Eitelkeit muss die Liebe dienen. Sein rohes Gemüth ist nicht im Stande die ganze Grösse seiner Grausamkeit zu fassen, und er beschwichtigt sein erwachendes Gewissen, indem er sich anfangs vorhält, es sei ja Pflicht die Liebe zu prüfen. Mit dem Ausspruch, er werde ja später Busse thun, bekennt er sein Unrecht; bald reut ihn, was er gethan, er möchte umkehren, doch hält ihn seine vermeintliche Ehre und sein verpfändetes Wort davon ab. Endlich, nachdem er Griseldis soeben scheinbar verstossen, ist er von der ganzen Grösse seiner Schuld überzeugt und bricht in die Worte aus:

«Ich hab' gefrevelt an dem treu'sten Herzen,
Ich hab' geschwelgt in ihren Todesschmerzen;
Und jetzt, erkennend meine schwere Schuld,
Jetzt möcht' ich's gern von ihrem Haupte wenden,
Was Wort und Pflicht mich zwingen zu vollenden!»

Die letzte Probe ist nicht mehr so grausamer Art, wenn wir zu Percivals Ehre annehmen, er habe um das Festnehmen des blinden Vaters nicht gewusst. Warum hat aber der Dichter das nicht betont? Scheint es doch sogar im letzten Act, als billige er diese ganz überflüssige Grausamkeit vollkommen.

Die schwierige Rolle der Griseldis fiel Frau Versing-Hauptmann zu und war mit dem dieser Künstlerin eigenen Fleisse und klarem Verständniss einstudirt. Durch das ganze Stück hindurch bewunderten wir die richtige und sichere Declamation der Frau Versing. Namentlich waren es die pathetischen Momente, die der Darstellerin gut gelangen. So wirkten im zweiten Act folgende Worte erschütternd, wo Griseldis mit dem Ausdruck höchster Angst um das Leben ihres Kindes sich zu den Abgesandten des Königs wendet:

«Ihr hintergeht mich nicht! Auf eurer Stirne,
In euren scheuen Blicken steht's geschrieben:
Er will ihn tödten! — Will er? — Ja, er will's!
Darum wollt ihr mein süsses Kind mir nehmen,
Das Kind der Mutter? — Eh' mein Augenlicht!
Versucht es, blut'ge Mörder, kommt heran,
Reisst ihn empor aus seinen süssen Träumen,
Eh' ihr nicht leblos mich dahin gestreckt!
Vergiesst sein Blut, eh' ihr nicht meins verströmt!
Verlass'nes Kind, dich schirmt dein Vater nicht,
Ich will es, ich, ein Weib, doch eine Mutter!»

Weniger gelangen der Künstlerin die Scenen, wo ein inniger Ton erforderlich ist, wo die Liebe in ihrer schlichten Naivetät dargestellt werden sollte. Zu selten spricht, scheint uns, Frau Versing in einfacher natürlicher Weise. Als Hausfrau, als liebende Gattin zu erscheinen, dazu bedarf es nicht des hohen Kothurns; wir müssen an solchen Stellen die Heldin über dem liebenden Weibe vergessen, nur dann fühlen wir die ganze Tiefe des Schmerzes, welcher die zärtliche Gattin in eine Heldin zu verwandeln vermochte. Ueberhaupt hat die Darstellerin durchweg die Heldin vor dem demüthigen Weibe bevorzugt. In der tragischen Scene mit dem Vater im vierten Act schien das Pathos der Künstlerin keiner Steigerung mehr fähig. Am wenigsten genügte uns der Ausruf: «mein Vater, hör' mich.» Hier hätte eine Welt von Empfindungen durchbrechen müssen, statt dessen liess uns der Ausruf fast kalt.

Obgleich wir anerkennen, dass Frau Versing sich sonst der Rolle gemäss und mit Geschmack kleidet, so müssen wir doch diesesmal bemerken, dass der Anzug nicht hübsch gewählt war. Es muss

nicht nur für Naturwahrheit sondern auch dafür gesorgt werden, dass der Zuschauer jeden Augenblick ein angenehmes, ästhetisches Bild vor sich habe. Zu diesem Zwecke ist es die Pflicht der Darstellerin, sich so *vortheilhaft* als möglich zu kleiden. Wir vergessen leicht einen Anachronismus in der Kleidung, wenn sie nur unser ästhetisches Gefühl nicht verletzt. Gegen ein maassvolles Idealisiren der Wirklichkeit ist nichts einzuwenden, hier nun vollends, wo mit der Unbestimmtheit der Zeit, in welche die Handlung fällt, jeder historische Zwang schwindet. Dass Griseldis in Wollenkleid und Schürze auftritt, ist nothwendig und berührt uns auch keineswegs unangenehm, aber warum unter tausend Schürzenformen gerade diejenige wählen, welche uns mit unsern Gedanken direct in die Küche versetzt?

Herr Kökert passte für die Rolle des Percival, doch würde er mehr wirken, wenn er bisweilen einfacher spräche, z. B. während der Erzählung der Liebesgeschichte, wo die Worte: ‹und eine Stimme scholl aus den Gebüschen, und rief Griseldis, rief es, komm Griseldis› mit Pathos statt in einfach erzählendem Tone gesagt wurden.

Herr Hüvart gab den blinden Cedric ausgezeichnet und verfiel nicht in den leider häufigen, weil naheliegenden Fehler durch zu vieles Umhertappen das Blindsein zu outriren.

Herr Hanstein kannte seine Rolle zu wenig oder war zerstreut; musste doch der feurige Liebhaber der Königin erst von ihr in unsanfter Weise daran erinnert werden, sie an Percival zu rächen; da sprang er denn freilich mehr erschrocken als zornentbrannt auf.

Herr Zimmermann bewegte sich mit Anstand, passte aber schlecht zur Rolle des Königs und hatte sich so wenig in sie eingelebt, dass er seinen Zügen nicht den gehörigen Ausdruck zu geben vermochte und sich selbst darin komisch vorzukommen schien.

Donna Diana.

Lustspiel in drei Acten von *Moreto*, deutsch bearbeitet von *Carl August West.*

Bekanntlich ist es ein Hauptvorwurf, welchen man vielen deutschen Dramen, selbst Stücken unserer classischen Dichter macht, dass sie auf den Leser einen weit günstigeren Eindruck hervorbringen, als auf den Zuschauer. Es wird mit Recht von ihnen gesagt, sie seien nicht bühnengemäss. Dieser Mangel an Bühnengerechtigkeit äussert sich besonders oft in ermüdenden Längen, in endlosen Reflexionen und Declamationen, die wohl in einen Roman oder ein didactisebes Gedicht, nicht aber auf die Bretter passen. Solchen Lesedramen gegenüber wird dann auf die lebhafte, frische Handlung in Shakspeare's Stücken hingewiesen: wie hier des Zuschauers Aufmerksamkeit durch das reichhaltige Leben, das sich vor seinen Augen auf der Bühne abspielt, den ganzen Abend hindurch gefesselt bleibe; wie auch hier grossartige Gedanken geboten werden, nicht aber in Form von langen philosophischen Abhandlungen, die dieser oder jener Person in den Mund gelegt werden und sich weit mehr bei der Studirlampe als bei den Lampen des Theaters geniessen lassen, sondern in Form von kurzen Aussprüchen oder Ausrufungen, die die fortschreitende Action den an ihr Betheiligten entreisst, oder auch so, dass die Handlung selbst die Ideen gleichsam verkörpert.

Die Kürze im Ausdruck, das Zusammenfallen der Handlung mit der zu Grunde gelegten Idee, hat das Lustspiel Moreto's «Donna Diana» mit den besten Shakspeare'schen Stücken gemein. Die deutsche Bühne kann sich nicht glücklich genug schätzen, dass dieses Meisterwerk spanischer Dramatik einen so talentvollen, bühnenkundigen Bearbeiter gefunden, wie es West war.

Man braucht nur im gedruckten Stück zu blättern, um sich sofort davon zu überzeugen, dass man es hier nicht mit einem Lese-, sondern einem Spieldrama zu thun hat; es verläuft meist in ganz kurzen Wechselreden, was namentlich das Vorlesen sehr unbequem macht, auf der Bühne aber höchst erfrischend und spannend wirkt. Die Spannung wird erhöht durch das stetig steigende Interesse, welches die fortschreitende Handlung hervorruft, durch die allmälige Veränderung, welche im Character der Heldin vor sich geht, eine Veränderung, von der nicht etwa bloss ihre Worte und Handlungen zeugen, sondern die sich vor unsern Augen vollzieht und einen veränderten Ausdruck, eine Wandelung im ganzen Wesen fordert und bei einer meisterhaften Darstellung auch findet. Selten sind die Stücke, welche den Schauspielern eine so schwierige aber auch so ehrende Aufgabe stellen wie dieses. Wie so manches Gefühl und so mancher Gedanke ist hier nur durch ein kurzes Wort angedeutet und muss erst durch das selbstgeschaffene Mienenspiel, die Gesticulation, den Tonfall der Stimme des Darstellers oder der Darstellerin ergänzt werden, gleichsam die nothwendige Intensität erhalten. Wir denken uns, dass die Schauspieler besonders gern an's Studium gerade solcher Stücke gehen, denn hier wird die Selbständigkeit ihrer Kunst geehrt; hier verzichtet der Dichter darauf, dass ihm allein der Erfolg des Stückes zugeschrieben werde, und lässt, in richtiger Würdigung dessen, dass erst die Verbindung von dramatischer Dichtung und dramatischer Darstellung das vollendete dramatische Kunstwerk erzeuge, den Schauspieler an demselben Theil nehmen. Das gelesene Stück verhält sich hier zum aufgeführten wie der Entwurf, die Skizze zum ausgeführten Gemälde, und Vischer bezeichnet mit Recht das Beobachten dieses Verhältnisses als eine Eigenthümlichkeit des wahrhaft dramatisch begabten Dichters.

Gehn wir nun zur genaueren Betrachtung des Stücks und der Charactere.

Dieses Lustspiel handelt ausschliesslich von Liebe, doch hat sich der Dichter von aller Sentimentalität frei zu halten gewusst. Bei der tiefsten Empfindung keine empfindsame Stelle, bei der südlichen Gluth der Leidenschaften ein durch und durch gesunder Sinn.

Die Handlung hat einen ernsten Hintergrund. Am glanzvollen

Hofe zu Barcelona, dem Schauplatze der Handlung, geht es zwar äusserlich prächtig und heiter her: Turniere und Festlichkeiten aller Art sind an der Tagesordnung. Ein verstimmter Ton klingt aber durch die Harmonie des Ganzen hindurch. Die Tochter des Grafen Diego, die Erbprincessin Donna Diana, wird von einem argen Männerhasse beherrscht, und zwar ist es keine vorübergehende Stimmung, sondern das Resultat jahrelangen Nachdenkens und mehrjähriger Erfahrungen (vergl. Seite 45*). Vor drei Jahren ist Perin an den Hof gekommen und fand die Fürstin bereits in ihrem Männerhasse befangen. Wie ist die schöne Gräfin zu diesem Hasse gekommen? Der Dichter lässt uns an mehreren Stellen Blicke thun in den Entstehungsprocess desselben. Erstens hat Donna Diana bis zur Bekanntschaft mit Don Caesar, wie es scheint, wenig oder gar keine Männer kennen lernen, die ihr an Bildung, Geist und Character ebenbürtig gewesen wären; die meisten werden wohl von der Art des Grafen Gaston und des Prinzen Don Luis gewesen sein, auf ihre geistigen und körperlichen Vorzüge eingebildete und doch ihrer Begabung nach tief unter ihr stehende Männer; Männer, die nicht die Kraft und den Muth hatten, ihrem Stolze ebenfalls mit Stolz zu begegnen, sondern die trotz ihrer offen an den Tag gelegten Verachtung sich unausgesetzt um ihre Gunst bewarben und dadurch nur jene steigerten. Dieses wird wenigstens dadurch angedeutet, dass gleich die ersten Worte Caesars (S. 50), in denen er seine Anwesenheit am Hofe als blossen Zufall bezeichnet und die Verwandtschaft seiner Denkart mit der ihrigen berührt, sie auf's Höchste überraschen. Ferner ist, wie das auch Perin sagt, die Lectüre nicht ohne Einfluss auf ihre Sinnesart geblieben.

Wenn sie ausruft:

> «Doch seh' ich was von jeher sie (die Liebe) gewirkt,
> Der Schwachen Noth, den Fall der Starken selbst,
> Der Frauen Schmach, der Männer Tyrannei,
> Verrath und Mord und jeder Unthat Gräuel,
> So wend' ich mich entsetzt von ihr hinweg.»

* Die Citate beziehen sich auf die 5. Auflage der Donna Diana in der Bearbeitung von Carl August West. Wien 1862.

kommt Einem da nicht die Tragik des Nibelungenliedes in den Sinn und das Gespräch der Chriemhilde mit ihrer Mutter:

,Waz saget ir mir von manne, vil liebiu muoter mîn?
âne recken minne wil ich immer sîn.
sus schoene wil ich blîben unz an mînen tôt,
daz ich soll von manne nimmer gewinnen keine nôt.'
'Nu versprich ez nicht zu sêre,' sprach aber ir muoter dô.
'solt du immer herzenliche zer werlde werden frô,
daz geschiht von mannes minne. du wirst ein schoene wîp,
obe dir got noch gefüeget eins rehte guoten riters lîp.'
'Die rede lât belîben,' sprach si, 'vrouwe mîn.
ez ist an manegen wîben vil dicke worden schîn
wie liebe mit leide ze jungest lônen kan.
ich sol si mîden beide: son kan mir nimmer missegân.'

Wenn Donna Diana auch die «Nibelungen» nicht gelesen hat, so werden ihr andere Geschichten bekannt geworden sein, in denen das alte Thema: dass Liebe mit Leid ende, bald auf diese, bald auf jene Weise durchgeführt ist.

Sie hat sich mit der Geschichte, der Philosophie und Mythologie der Alten beschäftigt; die strenge, starre Auffassung der Lebensverhältnisse, welche dem Lykurg zugeschrieben wird und ein Grundzug des dorischen Wesens ist; Plato's Idealismus und principieller Gegensatz zu der Welt der Sinne haben ihr imponirt; der Zufall will, dass sie Diana heisst, ist das nicht ein Fingerzeig, dass sie der Göttin der Keuschheit nachstreben solle?

Der ihr angeborene Stolz aber hat am meisten zur Entstehung ihres Männerhasses beigetragen.

«Das Weib ist frei und edel wie der Mann.»

Es ist ihr ein widerwärtiger Gedanke, sich einem Manne fügen.

«Will man zur Schmach des Ehebunds mich zwingen,
Um im Gemahl den Herrn mir aufzudringen?!»

Es ist mit ihr so weit gekommen, dass ihr Heirath gleichbedeutend mit Tod ist.

«Dann aber berg' ich nicht,
Dass mich vermählen und den Tod erleiden
Mir gleiches gilt: Gift ist die Liebe mir,
Die Heirath Tod.»

Unter dieser philosophischen Grille der Donna Diana leidet die ganze Umgebung, besonders der Vater. Er hat Alles versucht, um der Tochter starren Sinn zu brechen. Es ist keinem der Fürsten, die an seinem Hofe geweilt, gelungen, ihre Neigung zu gewinnen und so ihn der Sorge um die Tochter und sein Reich zu entheben. Schon hat er fast jede Hoffnung verloren, sie von ihrer Thorheit zu heilen. Noch einmal will er es mit den drei angereisten jungen Fürsten versuchen. Wer von ihnen den sichern Weg zu ihrem Herzen findet, gründet des Reiches und des Vaters Glück.

Der Donna Diana stehen zwei Muhmen, Donna Laura und Donna Fenisa, zur Seite; auch diese, lebenslustige, heitere Geschöpfe, leiden unter ihrem Männerhasse. Wehe ihnen, wenn sie in ihrer Gegenwart von Liebe reden oder diese gar in Schutz zu nehmen wagen! Sofort werden sie auf das Entschiedenste zur Ordnung gerufen. Auch sie sehnen sich, wenn auch nicht in so ernster Weise, wie der Vater, nach der Sinnesänderung der Muhme und Gebieterin.

Ein Mann ist am Hofe, welchem die Fürstin ihr volles Vertrauen geschenkt, ihr Secretair Perin, ein Mann, der seine Weisheit nicht aus Büchern, sondern aus dem Leben geschöpft hat, und seine Erfahrung vortrefflich zu verwerthen weiss. Vor drei Jahren nahm er am Hofe zu Barcelona ein kleines Dienstchen; sofort hatte er Dianens Geistesrichtung erkannt; den Mantel nach dem Winde hängend, stellte er sich vernarrt in ihre Lehren und gewann dadurch ihr Vertrauen in einem so hohen Grade, dass sie ihn zu ihrem Secretair machte. Viel zu gesund und frisch an Geist und Gemüth, um auch nur im mindesten von seiner Herrin fixen Idee angesteckt zu werden, sehnt er sich vielmehr nicht weniger als die andern nach ihrer Sinnesänderung. Er ist das ewige Sichverstellen müde, besonders, da er die allerliebste Florette, die Zofe der Diana, liebt, von ihr auch wiedergeliebt wird, dem Systeme seiner Gebieterin zu Liebe aber sie mit Grobheiten abspeisen muss, obgleich es ihn treibt und drängt dem Mädchen um den Hals zu fallen.

Dieser Mann von bedeutender Characterkraft, klarem und durchdringendem Verstande, ursprünglichem Witze, einer unverwüstlichen Heiterkeit ist der Einzige, von welchem der Vernichtungskampf gegen die fixe Idee Diana's ausgehen kann. Er allein vermag freilich nichts auszurichten, denn hier sind nicht allein Waffen des Verstandes erforderlich. Diana's langgehegter Irrthum ist ihr bis in's Herz gedrungen, will man den Feind treffen, so muss der Kampf auf das Gebiet der Gefühle hinübergespielt werden, und hier kann der nach Stand und Bildung einer ganz andern Sphäre angehörende Perin mit seiner Herrin, gegen die er nichts als Hochachtung hegt, nie zusammentreffen.

Der Vorhang rollt in die Höhe. Wir sehen einen blühenden, heldenhaften Jüngling, den gefeierten Sieger des Turniers, Don Caesar, Prinz von Urgel, niedergeschlagen, seufzend, liebeskrank vor uns. Die marmorkalte Diana hat nicht sowohl durch ihre Schönheit, nein, gerade durch ihre ihn verwundende und reizende Kälte es ihm angethan. Nun hat Perin die Waffe, welche gegen seine Gebieterin geführt werden muss, gefunden. Schnell ist sein Plan gemacht. Dieser stützt sich auf wenige Sätze, die Perin aus seinen Erfahrungen abstrahirt:

«Was einer haben kann, macht ihn nicht warm noch kalt;
Doch nimmt man es ihm weg, so wird er rasend bald.»

«Es ist die Regel der Natur:
Was man verfolgt, entflieht; doch haltet nur
Ein wenig inn', so steht es still; und wendet
Ihr Euch hinweg, so folget, erst gemach,
Dann schnell und schneller, es Euch auf dem Fusse nach.»

Diese Sätze haben sich ihm, dem scharfen Beobachter, oft bewährt; die in Don Caesar erst durch den Hohn und Spott Diana's geweckte Liebe ist eine neue Bestätigung derselben. Bisher hat die Eiseskälte der Diana alle Bewerber um ihre Liebe bestrickt, und sie hat beim Anblick ihrer Opfer triumphirt; wird nicht das Eis ihres Herzens schmelzen, wenn ihr dieser Triumph versagt wird? Warum sollten jene abstracten Sätze nicht auch auf sie ihre Anwendung finden? Wie, wenn Don Caesar den Marmorkalten spielt, wird er nicht dadurch ihre Eitelkeit, ihre Gefallsucht reizen?

«Die Fürstin ist ein Weib, mithin will sie gefallen.»

Es verstösst die fixe Idee der Fürstin gegen die Gesetze der Natur. Perin aber weiss:

«Was gegen die Natur ist, hält sich nicht,
Wie man es stellen mag und drehn, es bricht.»

Das Gelingen des Planes hängt nun wesentlich davon ab, ob Caesar, den der Schauspieler nicht leicht liebeskrank genug darstellen kann, die ihm von Perin zugetheilte Rolle durchzuführen vermag. Von der Verstellungsgabe des Prinzen hat sich freilich Perin sofort überzeugt. Soeben noch höchst niedergeschlagen, begrüsst er den Landsmann auf's Heiterste, so dass ihm von diesem das Lob zu Theil wird:

«So heiter plötzlich, hoher Herr? — Ei, ei!
Das geht nicht zu mit rechten Dingen:
Doch lieb' ich das. Ihr wisst Euch zu bezwingen;
Und wer das kann, ist auch in Ketten frei.»

Wird er aber diese Freiheit bewahren können, trotz der Ketten, mit denen Diana ihn gefesselt? Der Verlauf der Handlung beweist, dass ihm dieses unsäglich schwer wird. Ja, anfangs droht seine Leidenschaft das ganze Spiel zu verderben. Einmal, da Donna Diana, deren Gefallsucht, wie Perin richtig vorausgesehn, durch Caesar's geflissentlich an den Tag gelegte Kälte und Gleichgültigkeit auf's Aeusserste gereizt worden, ihre ganze Liebenswürdigkeit, ja eine fein angebrachte Zärtlichkeit gegen ihn in's Feld führt, da bricht seine Liebe wie ein Strom, der seinen Damm zerstört, hervor. Er wirft sich ihr zu Füssen, und eine glühende Liebeserklärung überströmt die bisher gewaltsam verschlossenen Lippen. Aber schnell bringt sie ihn durch ihre harten, stolzen, höhnenden Worte zur Besinnung. Meisterhaft weiss er den Ausweg aus der Verlegenheit zu finden: er schildert, was er gethan, als einen Ausfluss der Rolle, die ihm das Maskenspiel auferlegt, als blosse Verstellung, und von nun an ist er schon fester, ja er setzt bald durch seine Virtuosität und Erfindungsgabe selbst Perin, der ihn, sobald sie allein sind, zum Ausharren ermahnt, in Erstaunen; eine Kriegslist, die dem Lehrer nicht eingefallen, wird vom Schüler zu wiederholten Malen auf das

Geschickteste angewandt: Don Caesar affectirt die grösste Besorgniss, dass er der Prinzessin am Ende nicht ganz gleichgültig sei, und sie sich wie ihn durch ihre Liebe zu dem vollkommen Liebeleeren unglücklich machen könnte. Dieses kränkt ihren Stolz und reizt sie Alles daran zu setzen, um ihn zu ihren Füssen zu sehen und so sich an ihm zu rächen.

Welch' ein genialer Gedanke des Dichters, das in ihrem Gefühl irre geleitete Weib durch ihre eignen aber gegen sie gekehrten Waffen besiegt werden zu lassen, wie genial ferner, das Interesse am Kriege stets wach zu erhalten und zu steigern durch den innern Kampf, der dem äussern zur Seite geht: der Held muss sich erst die Waffen, deren er gegen den Stolz seiner Geliebten bedarf, im steten Widerstreit gegen sein laut pochendes Herz, in einem ihn ehrenden harten Kampf des Willens gegen das Gefühl erobern; die Heldin fühlt allmälig, dass, will sie ihren Grundsätzen treu bleiben, neben den Angriffskrieg, welchen sie mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln gegen den Stolz des Mannes führt, ein Vertheidigungskrieg gegen ihr eigenes Innere, gegen die in ihr erwachende Liebe, treten muss. Ehe sie jenen Kampf begann, hatte sie, ohne es zu wissen, gesiegt, im andern unterliegt sie. Wie ehrenvoll und heilsam aber ist diese Niederlage!

Rötscher* macht darauf aufmerksam, wie das ein äusserst feiner Zug des Dichters sei, im Perin das Princip, durch welches Diana besiegt wird, zwar entstehen zu lassen, die schöpferische Durchführung desselben aber dem Don Caesar anheimzustellen und so seinem auf geistreiche Weise erzielten Triumphe einen lebhaften Antheil im Publicum zu sichern. Gewiss ist dieses eine treffende Bemerkung; wir möchten nur auch dieses besonders betonen, wie Perin keineswegs jenes Princip beim Prinzen bloss angeregt, sondern auch sein gutes Theil an der Durchführung desselben hat. Wie vortrefflich weiss er durch seine Wachsamkeit und seinen kräftigen Zuspruch Don Caesar in der einmal eingeschlagenen Bahn zu erhalten, ihn vor den Listen der Gegnerin zu warnen! Welch' eine genaue Kenntniss des menschlichen Herzens legt er an den Tag, wenn er bei Donna Diana

* Dramaturgische und ästhetische Abhandlungen von H. Th. Rötscher. Gesammelt und herausgegeben von Emilie Schröder. Leipzig 1864. S. 116.

die Gefallsucht, den Zorn über den standhaft bleibenden Gegner, den gekränkten Stolz durch grelle Darstellung der Kälte und Gleichgültigkeit des Don Caesar zu steigern weiss, und dann, sobald er einen Funken der Liebe in ihrem Herzen wittert, diesen durch anscheinend rein zufälliges und beiläufiges Lob Caesar's zur hellen Flamme anzuschüren strebt! Aus jedem Zuge dieses Stückes leuchtet die grossartige dramatische Begabung des Dichters hervor. Wie fein, dass Perin ein ganz besonderes Interesse an der Heilung der Donna Diana hat (wir haben seine Liebe zu Floretta im Auge), und dass dieses Interesse von Zeit zu Zeit dem Zuschauer in's Gedächtniss gerufen wird. So erscheint seine überaus rege Theilnahme an dem Kampfe, die unverdrossene Mühe, die er sich um das Gelingen des Werkes giebt, durchaus ungezwungen und motivirt. Unwillkürlich müssen wir bei Perin an Shakspeare's Jago denken. Ist nicht Perin gleichsam der umgekehrte Jago? Wie Jago die Leidenschaft und Eifersucht Othello's, den Mangel an Offenheit bei Desdemona ihrem Gemahl gegenüber zu seinem scheusslichen Zwecke ausbeutet, so Perin die Charactere Caesar's und Diana's zu seinem edlen. Nur scheint uns die Handlungsweise des Jago (wir sagen es auf die Gefahr hin, des ästhetischen Ketzerthums angeklagt zu werden, aber auch mit der grössten Ehrfurcht vor Shakspeare's Genie) weniger gründlich motivirt, als die Perin's, oder es treten wenigstens die rein menschlichen Motive, die ihn treiben, vor der dämonischen Ausdauer und Freude, mit der er sein finsteres Werk ausführt, zu sehr in den Hintergrund, wodurch sich uns das Teuflische auf Kosten des Menschlichen zu sehr aufdrängt.

Gehen wir zur Betrachtung der Titelrolle über. Welch' eine Stufenleiter von Gefühlen tritt uns hier entgegen! Auf das Erstaunen, welches die ersten Worte Don Caesar's in Donna Diana hervorriefen, folgt, sobald er klar ausgesprochen, dass er nie ein Weib lieben werde und ihr den Hof mache, bloss um ihr seine Achtung zu beweisen, der lebhafte Wunsch: «den Gecken recht verliebt zu machen.»

Beweist dieses nicht sogleich, dass ihr System auf viel schwächeren Füssen steht, als sie denkt? Verhielte sie sich der Liebe gegenüber wirklich ganz kalt, so müsste es ihr willkommen sein einen ihr gleichgesinnten Mann gefunden zu haben. Es hat eben an ihrem

Systeme der Stolz, dem es schmeichelt, ohne selbst von der Liebe ergriffen zu werden, überall Liebe zu wecken, einen grössern Antheil, als ihre philosophischen Studien. Das drückt der Dichter auch dadurch aus, dass weder von Caesar noch Perin ein Angriff auf ihre philosophischen Doctrinen auch nur versucht wird, dass beide vielmehr von Anfang bis zu Ende darauf hinarbeiten, ihren Stolz zu brechen.

Je kälter Don Caesar erscheint, desto leidenschaftlicher wird jener Wunsch, besonders nachdem er gewagt hat, die Besorgniss auszusprechen, dass sie, die stolze Philosophin, ihn lieben könnte.

Bald sind alle ihre Gedanken auf dieses *eine* Ziel gerichtet. Sie versteht es so einzurichten, dass er beim Maskenspiele ihr Cavalier wird: nun kann sie, ohne sich irgend etwas zu vergeben, durch die verschiedensten Mittel, durch «süsse Worte, List und Schmeichelei» seine Liebe zu entflammen suchen. Wie es ihr in diesem Spiele beinahe gelungen, die wahren Gefühle des Jünglings zu erfahren, haben wir gesehen. Die Art, wie er sich aus seiner Verlegenheit heraushilft, seine gut gespielte Verwunderung darüber, dass sie das Spiel für Ernst genommen, ihre Enttäuschung, da sie ihres Sieges bereits gewiss war, dieses Alles verwandelt ihren bisherigen Aerger über die Kühnheit und Kälte Caesar's in den heftigsten Zorn, den sie kaum zu bemeistern vermag, und sie ist jetzt entschlossen, Alles, sogar die Würde des Weibes, auf's Spiel zu setzen, um den Sieg zu erringen. Der Zauber ihrer Gestalt, noch erhöht durch einen reizenden Anzug, der schmelzende Ton der Laute, die Einsamkeit des Gartens sollen das Ihre zu seinem Falle thun.

In Begleitung des treuen Perin, der ihn zu dem Haupttreffen gründlich vorbereitet hat, tritt Caesar in den Garten. Der nun folgende Auftritt ist ein Glanzpunkt des Stückes. In einer Laube hat sich Donna Diana in anziehender Stellung niedergelassen, ihr zu Füssen die Muhmen und Floretta. Die Musik beginnt. Don Caesar und Perin wandeln umher. Letzterem wird es unsäglich schwer den Jüngling zurückzuhalten, immer stärker zieht es ihn in die Nähe der Laube, wie den Nachtfalter ins verderbliche Licht. Er widersteht der Versuchung und verfällt auf den glücklichen Gedanken sich in die Schönheiten des Parkes vertieft zu stellen. Donna Diana

ist ausser sich, als sie ihn Rasen, Baumgruppen, den Nelkenflor bewundern hört; ihr Zorn ist vollends gränzenlos, als er ihr in's Gesicht behauptet die Musik gar nicht vernommen zu haben, Perin ihr aber nach des Prinzen Entfernung weiss macht, es sei letzterem vorgekommen, als höre er Kinder auf der Laute stümpern.

Die feurige Leidenschaft der Spanierin ist nun wach; in Thränen macht sie sich Luft; sie *muss* sich rächen.

«Des Stolzen Uebermuth will ich bezähmen —
Ja, oder sterben in dem Unternehmen.»

Liebt Donna Diana bereits, oder ist es noch immer nur die gekränkte Eitelkeit, die aus ihrem Benehmen spricht?

Hier ist es, wo der Dichter der Schauspielkunst eine wahrhaft schöpferische Aufgabe gestellt. Die Darstellerin muss nach eigenem Gefühle den Zeitpunkt herausfinden, wo sie in die anfangs bloss negativen Motive ihres Handelns das positive der Liebe hineinzuflechten hat. Dieses ist eine besonders schwierige Aufgabe, da sich hier die beginnende Liebe, noch ehe ein Wort davon gefallen, im stummen Spiel, in der Art, wie sich der Zorn Luft macht, u. s. f., ankündigen muss. Unsere Meinung ist, dass an der Scene im Garten die Liebe bereits durchaus ihren Antheil hat, obgleich noch kurz zuvor Diana auf die lauernde Frage Perin's: ob es bloss Zorn oder auch Liebe sei, was sich in ihr rege, «heftig, doch mit niedergeschlagenen Augen» (!) geantwortet:

«Schweig, schweig! Nichts Anders ist's als Hass,
Als die Begier, zu meinen Füssen
Vor Liebe sterben ihn zu sehn,
Und sterbend seinen Hochmuth büssen.»

Perin hat sich im Gespräche mit Donna Diana nach des Prinzen Entfernung aus dem Garten von ihrer Liebe überzeugt. Er tröstet Don Caesar:

«Ich sehe durch: was helfen die Grimassen.
Sie liebt Euch, was sie auch sich quälet Euch zu hassen.»

Allmälig häufen sich die Beweise. Don Luis und Don Gaston, welche ihre Bemühungen um die Gunst der stolzen Donna Diana aufgegeben und sich den Muhmen gewidmet, bringen den letzteren

Ständchen. In Dianen erwacht «der Liebe Neid». Sie versucht sich einzureden, alles Dieses seien Narrenstreiche, gesteht aber endlich, es wäre nicht unschicklich, wenn Don Caesar sich auch ein wenig in den Gebrauch gefügt hätte. Perin's Freude bei diesen Worten lässt sich denken. «O mein System! ein Buch will ich darüber schreiben!» ruft er aus. Diana versucht jetzt noch das letzte Mittel Don Caesar zu besiegen: die Eifersucht; sie habe endlich dem Wunsche ihres Vaters nachgegeben und wolle sich mit Don Luis vermählen. Obgleich von Perin vorbereitet, wird Don Caesar von diesem Wort wie vom Donner getroffen; er fasst sich aber rasch und besiegt die Fürstin abermals mit ihren eignen Waffen: er sei erstaunt, dass es zwei Wesen giebt so völlig gleich an Wollen, an wechselndem Geschmack wie sie und er, denn auch er habe sich endlich entschlossen den Wünschen seines Volkes nachzugeben und zu heirathen und zwar Donna Laura. Donna Diana hatte, als ihr Caesar seinen Heirathsplan verkündete, voller Vergnügen gemeint, er werde sie nennen. Da sie nun erfährt, dass seine Wahl auf Laura gefallen und er vollends Lauras Vorzüge zu rühmen wagt und von denselben bezaubert erscheint, da vergehen ihr die Sinne; ein kaltes Gift, die Eifersucht, macht ihr das Blut gerinnen. Sie sucht, ihrer selbst nicht mehr mächtig, Don Caesar von seiner Wahl abzubringen, die sie erbärmlich nennt. Als nun Caesar sie verlässt mit der vorgegebenen Absicht den Vater um Lauras Hand zu bitten und dem Don Luis sein Glück zu verkünden, da sinkt Diana nieder und ruft im tiefsten Schmerz: «Arglistige Liebe, Du hast doch gesiegt!» Was Perin bereits gewusst, was dem Don Caesar aus dem letzten Gespräch klar geworden sein muss, das gesteht sich nun Diana selbst, und somit ist ihre Niederlage entschieden. Noch einmal aber rafft sie sich auf. Im heftigsten Zorn droht sie ihrem Secretair, der ihr von Liebe, ja von Eifersucht zu sprechen wagt, mit dem Tode. — Perin sieht ein, dass noch immer nicht genug geschehen. Der Feind in Donna Dianas Brust muss bis zur Vernichtung getroffen werden. Er weiht Donna Laura und Don Luis in's Geheimniss ein und weist ihnen ihre Rollen an. Don Luis dankt Dianen für ihre huldvolle Wahl, die ihm Caesar verkündet. Also richtig! Caesar liebt sie nicht, er liebt Lauren. Ihr Hass wirft sich auf letztere, wie aber soll sie

den Geliebten der Muhme entführen ohne sich die ärgsten Blössen zu geben? Donna Laura bittet Diana um die Billigung der Wahl des Don Caesar. Das ist zu viel! Nun bricht ihre Liebe und ihr gekränkter Stolz wild aus der zusammengepressten Brust hervor; die von ihm geliebte Muhme soll das Werkzeug einer unwürdigen Rache werden, sie soll ihm Verachtung zeigen, ihn leiden, seufzen, sich vor Gram verzehren lassen. Als Laura auf diesen Racheplan nicht eingeht, da macht sich die Leidenschaft der Spanierin in dem heftigsten Ausbruche Luft: sie schwört, ehe sie die Vermählung duldet, die Muhme, den Prinzen und ihr eigenes Herz, wo sein Bild auf ewig verrätherisch eingedrungen, zu durchbohren. Auf einen Augenblick tritt dann die mildere Seite ihres Characters zu Tage: mit Sanftmuth und Rührung segnet sie den Bund, dann aber fährt sie wieder heftig zitternd auf; vergeblich sucht sie die Flamme in der Brust zu verbergen. Mit den Worten: «ich sterbe, Laura! Oh, mein Stolz hat mich zu Grund' gerichtet,» sinkt sie weinend an der Muhme Brust.

Wir stehn dicht vor dem Schlusse des Stückes. Don Diego willigt in die Vermählung des Don Luis mit Diana. Letztere, die bisher noch einige Hoffnung gehabt der Sache eine andere Wendung zu geben, vergeht vor Schmerz im Angesicht der doppelten feierlichen Verlobung.

Nun kommt die Reihe an Don Caesar und Donna Laura. Diego ist bereit ihre Hände in einander zu fügen. Donna Diana, die bisher im Hintergrunde gestanden, macht eine Bewegung hervorzutreten, zieht sich aber schnell zurück, da Don Caesar zu reden anfängt. Dieser, dem Perin leise gerathen, einen Weg zur Unterhandlung offen zu lassen, erklärt, seiner Schönen Hand nur von Dianen, deren Willen er als den seinigen achte, zu empfangen. Welch' ein unsäglich schwieriger Moment für die Fürstin. Billigt sie die Wahl Caesars, so giebt sie ihrem Herzen den Todesstoss; lässt sie an dieser Stelle ihren Gefühlen freien Lauf, so steht sie unsäglich gedemüthigt da, denn sie erklärt sich für besiegt von einem Manne, den sie von den Reizen eines anderen Weibes gefesselt glaubt. Der Dichter lässt sie, nachdem sie den Vater gefragt, ob er in jedem Fall mit ihrer Wahl zufrieden sein, und die drei Prinzen, ob keiner durch diese Wahl sich

beleidigt finden werde, mit Ernst und Würde, die Augen niederschlagend, die Worte reden:

> «So sag' ich, dass ich dessen Gattin bin,
> Dem es gelang, den Stolz zu überwinden
> Durch Stolz.»

Auf die Frage Caesar's: wer der beglückte Mann sei, ihre Antwort:

> «Du fragst? Du selbst bist es, Tyrann.»

Und als nun Caesar zu ihren Füssen seine heisse Liebe gesteht, wie selig überrascht ist sie da!

Aber — durfte sie ihn zum Gemahl wählen, so lange sie im Wahne befangen war, er liebe Lauren?

Dieses scheint uns der einzige nicht über allen Vorwurf erhabene Punct des Drama's zu sein. Hätte der Dichter nicht vielleicht besser gethan, wenn er die Heldin die Wahl Caesar's billigen liess, mit dem Geständniss, dass sie ihn liebe, ihm aber, wenn auch den Tod im Herzen, entsage, worauf dann die Lösung des Missverständnisses gefolgt wäre? Dieses Ende wäre dem Character der Donna Diana zu wenig entsprechend, es enthielte eine zu arge Demüthigung und würde nach Empfindsamkeit schmecken. Wie aber, wenn sich Caesar, der sich doch von dem Herzenszustande der Geliebten völlig überzeugt hat, deutlicher ausgesprochen hätte, so dass ihre Ueberraschung der Wahl vorhergegangen wäre, statt ihr zu folgen. Uns scheint das ein natürlicheres Ende. So wie die Dinge aber liegen, werden an die Darstellung sowohl Caesar's wie der Donna Diana in dieser letzten Scene die grössten Anforderungen gemacht. Uns dünkt hier Lessing's Ausspruch am Platz: ‹Der Schauspieler muss überall mit dem Dichter denken, er muss da, wo dem Dichter etwas Menschliches widerfahren, für ihn denken.› Don Caesar kann unserer Meinung nach die Worte, in denen er Diana um Billigung seiner Wahl bittet, nicht leicht ausdrucksvoll und herzlich genug sagen, so dass in ihr Herz, wenn auch halb unbewusst, eine Ahnung vom richtigen Thatbestande einzieht. Die Art aber, wie die Darstellerin der Donna Diana die unendlich schwierigen Worte: ‹So sag' ich, dass ich dessen Gattin bin, u. s. w.› sagt, werden vor Allem

Zeugniss davon geben, ob die Darstellerin der Aufgabe gewachsen ist oder nicht; es müssen die gemischtesten Empfindungen: Liebe, Schmerz, Scham, Zärtlichkeit, hineingelegt werden.

Mit den Characteren der beiden Hauptpersonen ist im Verlaufe des Stückes eine höchst interessante Wandelung vor sich gegangen. Sie sind beide gewachsen. Donna Diana, die uns anfangs durch ihre Kälte verletzte, steht jetzt als innig liebendes Weib da; Don Caesar, den wir in den ersten Scenen als einen Jüngling kennen lernten, der seiner Gefühle nicht mächtig zu werden vermochte, ist jetzt ein Mann, der seine inneren Regungen vollständig beherrscht. Wie sie durch den Sieg des reinen, das Weib ehrenden Gefühles über ihren kalten, verschrobenen philosophischen Grundsatz, so hat er durch den Sieg des Willens über das Gefühl in unsern Augen gewonnen; und so verlassen wir mit der höchsten Befriedigung das Schauspielhaus.

Wir fügen einige Worte über die Aufführung des Stückes am hiesigen Theater hinzu. Frau Versing gab den Stolz und die *Kälte*, den Hohn und den Zorn der Donna Diana in vollständig befriedigender Weise; die tiefe, heisse Liebe aber, die um so ausdrucksvoller dargestellt werden muss, als der Dichter sie nur an wenigen Stellen aus der inneren Welt der Gedanken und Gefühle in die äussere des Wortes und der That durchbrechen lässt, war eben nicht tief genug. Frau Versing hätte unserer Meinung nach die letzte und so überaus schwierige Scene entschieden inniger geben müssen. Schon die Art, wie die Künstlerin hereintrat, war nicht ausdrucksvoll genug. Wir denken uns Donna Diana in diesem Moment vom Schmerz über ihre unerwiderte Liebe gebeugt, Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung in den Mienen, herein wanken. Diese Gefühle zeigte uns Frau Versing nicht. Die Worte, mit denen sich Diana Don Caesar zum Gemahl wählt, waren nicht durchdrungen von Scham und Liebe; sie klangen zu stolz; und der Stolz ist doch gerade dasjenige, was hier als gebrochen erscheinen muss. Wäre der Schmerz im Beginne der Scene mehr hervorgetreten, so hätte dann die selige Freude, die auf die Enthüllung des süssen Geheimnisses folgt, auch tiefer gewirkt.

Herr Hanstein gab den Caesar in erfreulicher Weise. Die höchst effectvolle Scene, da er der Zärtlichkeit der Geliebten erliegt, dann aber sich stolz wieder aufrafft, gelang vollständig. Herr Lobe als Perin hat uns überrascht. Wir hatten den Darsteller bisher nur in Possen auftreten sehen; durch diese Leistung hat er bewiesen, dass sein Talent nicht einseitig ist. Wir fanden an ihm keine unfeine Bewegung, an keiner Stelle ein zu starkes Auftragen auszusetzen. Die herzliche Heiterkeit, die dem Character des Perin einwohnt, so wie sein Witz und seine Lebensweisheit traten durchaus in's rechte Licht. Die reine Aussprache, die verständige Betonung eines jeden Wortes, ist bei diesem Darsteller höchst angenehm. Die Art, wie Perin die niedliche Floretta, die ihm als Lohn für seine Ausdauer zu Theil wird, kurz vor dem Fallen des Vorhanges umarmte, erinnerte ein wenig an Herrn Lobe's gewöhnliche Rollen in der Posse; das wäre aber auch der einzige Vorwurf, den wir zu machen hätten. Es ist aber eigenthümlich, wie wenig ein Theil des Publicums an die Vielseitigkeit des darstellenden Talentes gewöhnt zu sein scheint. Wir hatten einen Nachbarn, der fast ein jedes Wort, das Herr Lobe sprach, mit dem Kichern, welches dieser Schauspieler in der Posse zu erzwingen pflegt, belohnte, ein Lohn, der in diesem Stücke jedenfalls nicht «reichlich lohnet», an dem aber Herr Lobe, zu seiner Ehre sei es gesagt, durchaus unschuldig war.

Ревизоръ.

Комедія въ пяти дѣйствіяхъ, соч. *Гоголя.**

Es ist ein häufig an der russischen Belletristik wahrgenommener Zug, dass sie in einem Grade, wie keine andere, tendenziöser publicistischer Natur ist. Man braucht nur an Romane und Novellen wie: ‹Die todten Seelen› von Gogol, ‹der Held unserer Zeit› von Lermontow, ‹Oblomow› von Gontscharow, ‹Väter und Kinder› von Turgenew ** zu denken, um sofort jene Wahrnehmung zu unterschreiben. In diesen und in einer langen Reihe anderer Werke wird der Zeit ein Spiegel vorgehalten, und zwar ein Spiegel, der durchaus nicht verschönert, sondern Zug für Zug die Wirklichkeit wiedergiebt. Wer eine Geschichte Russland's im neunzehnten Jahrhundert, in moderner, d. h. auf das sociale, geistige und Gemüthsleben Rücksicht nehmender Weise schreiben will, wird deshalb auf diese und ähnliche Werke grosses Gewicht legen und wird hier für seine Aufgabe Materialien finden, die nicht von geringerer Brauchbarkeit und Zuverlässigkeit sind, als die ihm die Archive bieten.

Wo schon die epische Litteratur die Tendenz hat vor Allem die Schwächen der Zeit zu geisseln, da lässt es sich denken, dass die Komödie diese Aufgabe in noch ganz anderer Weise erfüllen wird, und so ist denn auch wirklich die Schonungslosigkeit, mit der die Mängel in Institutionen oder im geselligen Leben oder im Verhalten ganzer Stände aufgedeckt werden, eine wesentliche Eigenthümlichkeit des russischen Lustspieles. Wenn aber dem so ist, so liegt es auf der

* **Der Revisor**, Lustspiel in fünf Aufzügen von *Gogol*.

** Мертвыя души, соч. Гоголя; Герой нашего времени, соч. Лермонтова; Обломовъ, соч. Гончарова; Отцы и дѣти, соч. Тургенева.

Hand, dass das russische Theater von grosser reformatorischer Bedeutung ist, reformatorisch freilich hauptsächlich nur nach der negativen Seite hin, insofern es nämlich gilt Verrottetes niederzureissen. Die russische Komödie hat also einen sehr ernsten Hintergrund, ja dieser ist oft so ernst, so trübe, und bedingt so sehr die Hauptstimmung des Stückes, dass dieses aufhört Komödie zu sein, und wir es nun mit einem Stücke zu thun haben, welches weder Trauerspiel noch Lustspiel ist, noch das, was wir Schauspiel im engeren Sinne des Wortes nennen. Wir haben hier Stücke, wie: «Nicht der Erste und nicht der Letzte,» «das verdorbene Leben,» «der Erzieher» * gegenwärtig, alles Stücke, bei denen die Tendenz in einer solchen Weise vorwiegt, dass dadurch der künstlerische Genuss gestört wird.

Anders ist es mit Gogol's Revisor. Wer wollte diesem Stücke die reformatorische Bedeutung absprechen? Und doch bleibt es durchaus ein Kunstwerk. Wer wollte läugnen, dass es einen ernsten Hintergrund hat? Und doch ist es so ganz ein Lustspiel. Der Revisor ist eine sociale Komödie, welche die Corruption des Beamtenthums, diesen Krebsschaden der russischen Gesellschaft, schonungslos geisselt. ** Eine Menge russischer Dramen behandeln denselben Stoff, in keinem derselben tritt aber die Bestechlichkeit mit einer solchen Naivetät auf, als handele es sich um etwas ganz Selbstverständliches; und der Widerspruch zwischen dem, was jedem sittlich normal constituirten Menschen als recht und gut erscheint, und dem von diesen Menschen für das Rechte Gehaltenen, dieser Widerspruch wirkt so unendlich komisch. Ein zweites grundkomisches Moment in diesem Stücke ist der eigenthümliche Anstrich, den das Leben in der Provinz allen Characteren, mit Ausnahme des grossstädtischen Lumpen Chlestakow und seines Dieners Ossip, giebt; ferner ist eine Welt von Komik in einen jeden speciellen Character gelegt und endlich ist das Stück voll der komischesten Situationen.

* Не первый и не послѣдній; Испорченная жизнь; Гувернеръ.

** Nach einer Aufführung dieses Stückes im Jahre 1836 machte ein Bekannter des berühmten russischen Schauspielers Schtschepkin, als dieser sich über den Mangel an Enthusiasmus im Publicum wunderte, die witzige Bemerkung: Wie konnte die Aufnahme eine bessere sein, wenn die *eine* Hälfte des Publicums nimmt, die andere giebt.

Der berühmte russische Kritiker und Essayist Belinsky ertheilt in seiner geistvollen Besprechung des Revisor * diesem Stücke das hohe und gerechte Lob: «Im Revisor giebt es weder bessere noch schlechtere Scenen; alle sind vorzüglich als nothwendige Theile, die in künstlerischer Weise ein Ganzes bilden.»

Dem Polizeimeister einer Kreisstadt, Anton Antonowitsch Skwosnik-Dmuchanowsky, hat von zwei ungewöhnlich grossen schwarzen Ratten geträumt; bald darauf erhält er die Nachricht, es werde binnen kürzester Zeit ein mit der Prüfung der Zustände des Gouvernements und besonders des betreffenden Kreises beauftragter Beamter im Städtchen anlangen, wenn er nicht schon angelangt sei. Diese, an sich schon beunruhigende, vom Aberglauben des Polizeimeisters mit dem ungewöhnlichen Traum in Verbindung gesetzte Nachricht wird in ihrer Schrecklichkeit noch erhöht durch den Zusatz, dass der Beamte incognito reise, als Privatmann auftrete. Daran ist nicht zu denken, dass eine solche Prüfung ohne Weiteres mit Ehren zu bestehen wäre. Man muss auf das Schleunigste Maassregeln treffen, um den Revisor zu täuschen.

So hat denn der Polizeimeister sogleich nach Empfang jener Nachricht die Spitzen der Behörden um sich versammelt und giebt ihnen seine angsterfüllten Rathschläge. Die erste Ermahnung wird dem Vorstande der Wohlthätigkeitsanstalten, Artemy Philipowitsch Semlenika, zu Theil, denn der Revisor wird ohne Zweifel die Hospitäler zuerst einer Prüfung unterziehen. Artemy Philipowitsch soll dafür sorgen, dass die Kranken reine Mützen haben und nicht vielmehr Schmieden gleichen, wie das bei ihnen gewöhnlich ist; auch wäre es besser, wenn weniger Kranke da wären, denn die grosse Zahl wird leicht der schlechten Aufsicht oder der Ungeschicklichkeit des Arztes zur Last gelegt. — Der Richter Amos Feodorowitsch Ljapkin-Tjapkin soll die Gerichtsstuben etwas aufstutzen: im Vorzimmer hält der Calefactor eine Familie Gänse, welche den Besuchern stets unter die Füsse laufen. Nun ist es höchst lobenswerth sich eine Wirthschaft anzulegen, aber an einem solchen Orte passt es doch

* Diese Besprechung befindet sich mitten drin im Aufsatze Belinsky's über das Lustspiel: «Горе отъ ума» von Gribojedow, im 3. Theile seiner Werke, p. 385 bis p. 410.

nicht ganz. Ferner wird in der Gerichtsstube selbst allerhand Lumpenzeug getrocknet, und über dem Schrank mit Papieren hängt eine Hetzpeitsche. Freilich liebt der Richter die Jagd, es wäre aber doch gut die Peitsche auf eine Zeit lang zu entfernen, ist der Revisor weiter gereist, so mag sie wieder an ihrem alten Platze hängen. Ein fernerer Missstand ist, dass der Assessor, sonst vielleicht ein sehr guter und kenntnissreicher Mann, so duftet als käme er eben aus einer Branntweinbrennerei. — Auch dem Inspector der Schulen, Luka Lukitsch Chlopow, wird sein Theil. Die Lehrer sind zwar gut unterrichtet, haben aber eigenthümliche Gewohnheiten: der mit dem dicken Gesichte schneidet gräuliche Grimassen, den Schülern gegenüber ist das vielleicht nothwendig, der Revisor aber könnte die Grimassen auf sich beziehen. — Die grösste Sorge macht aber der Geschichtslehrer dem Polizeimeister. Der ist so lebhaft, dass er einmal während eines Vortrags über Alexander den Grossen vom Katheder sprang, einen Stuhl ergriff und mit ganzer Kraft auf den Boden schleuderte. «Allerdings war Alexander von Macedonien ein Held, warum aber Stühle zerbrechen? Darunter leidet die Krone.»*

Der Postmeister Iwan Kusmitch Spekin erscheint, vielleicht ahnt der, weshalb der Revisor kommt. Der Polizeimeister fürchtet, es möchten Klagen gegen ihn in Petersburg eingelaufen sein. Deshalb bittet er den Postmeister, er möchte zum Besten Aller jeden einlaufenden oder abgehenden Brief ein wenig öffnen und lesen, ob sich da nicht irgend eine Denunciation finde. Findet sich nichts, so kann der Brief wieder versiegelt werden, zu diesem Zweck mag aus Lehm ein Abdruck gemacht werden. Uebrigens kann man den Brief auch geöffnet abgeben. Der Postmeister erklärt ganz naiv, er thue dieses ja auch so schon, nicht sowohl aus Vorsicht als vielmehr aus Neugier: er liebe es zu erfahren, was es Neues in der Welt gebe.

So führen uns die ersten zwei Scenen in höchst ergötzlicher Weise in die Atmosphäre ein, in der die Handlung des Stückes verläuft: wir befinden uns unter Menschen, die sich in ihren Schurkereien und ihrem Schmutze bisher höchst behaglich gefühlt haben. Sie haben sich längst daran gewöhnt einander ihre Nichtswür-

* Bekanntlich ist dieser Satz: «Оно конечно, Александръ Македонскій герой, но зачѣмъ же стулья ломать?» sprichwörtlich geworden.

digkeiten nicht hoch anzurechnen; dieses ganze System von Gemeinheit ist auf gegenseitige Nachsicht gebaut. — Die Nachricht von der drohenden Revision hat Leben in diesen Pfuhl gebracht, Alle fühlen sich in ihrer Ruhe gestört, ganz besonders unbehaglich ist aber dem Polizeimeister zu Muthe, denn die Zahl seiner Vergehen ist, wie das seine einflussreiche Stellung mit sich bringt, Legion, und seine Sünden sind auch besonders in die Augen fallender Natur. Des Richters Wsjatki * bestehen in kleinen Hunden, seiner Liebhaberei, der Polizeimeister aber trägt einen Pelz, der fünfhundert Rubel werth ist.

Mitten in die wichtige Berathung hinein schneien die beiden Gutsbesitzer Peter Iwanowitsch Dobtschinsky und Peter Iwanowitsch Bobtschinsky, die Neuigkeitskrämer des Städtchens, mit der aufregenden Nachricht, sie hätten soeben im Gasthause einen schönen jungen Mann von vornehmem Anstande in Particulier-Kleidern gesehen, und der Wirth habe berichtet: der junge Mann sei ein Beamter aus Petersburg Iwan Alexandrowitsch Chlestakow, reise ins Ssaratowsche Gouvernement und wohne bereits länger als anderthalb Wochen im Gasthause, nehme Alles auf Rechnung und habe noch keinen Heller bezahlt. — Sofort sind Alle überzeugt, dieser junge Mann könne Niemand Anderes als der Revisor sein. Der Polizeimeister aber ist ausser sich, denn in den letzten anderthalb Wochen hat er eine Unter-Offiziersfrau fast ohne Grund prügeln lassen; in diesen anderthalb Wochen haben die Arrestanten keinerlei Provision erhalten; auf den Strassen ist der schrecklichste Schmutz. — Schnell ist sein Entschluss gefasst: Jeder hat sich auf's Schleunigste auf den Empfang des Revisors so gut als möglich vorzubereiten, er selbst aber, der Polizeimeister, will ganz privatim, als käme er bloss um nachzusehen, ob die Reisenden nicht irgend welchen Mangel litten, im Gasthause vorsprechen. Ehe er seine Wohnung verlässt, giebt er noch in *einem* Athem eine Menge Befehle, die von seiner Höllenangst zeugen. Die Strasse, die zum Gasthause führt, soll sogleich auf's Gründlichste gereinigt werden; der Stadttheilsaufseher soll sofort den alten Zaun neben dem Schneider abtragen lassen und einen Absteckpfahl hinstel-

* Das Wort: «unerlaubte Sporteln» giebt den Begriff, der dem Worte «взятки» zu Grunde liegt, so schwach wieder, dass wir uns erlaubt haben, das russische Wort in den Text zu setzen.

len, damit es aussehe als werde hier planirt, denn das beweise die Thätigkeit des Stadtverwalters; wenn aber der Revisor fragen sollte, weshalb die Kirche nicht gebaut sei, für welche vor fünf Jahren eine Summe ausgezahlt worden, so solle man sagen: der Bau sei begonnen worden, die Kirche sei aber im Entstehen abgebrannt.

Ehe der Dichter uns mit dem Helden bekannt macht, stellt er uns zwei würdige Vertreterinnen des schönen Geschlechtes eines Provinzialstädtchens vor: die Gattin des Polizeimeisters, eine noch nicht völlig gealterte Kokette, die ihre Bildung theils aus Romanen und Albums, theils aus Küche und Vorrathskammer geschöpft hat, und ihr Töchterchen, eine Schwärmerin, auf deren Phantasie die Romanlectüre auch schon einen bedeutenden Einfluss geübt hat, im Uebrigen ein Gänschen. Kaum ist Anton Antonowitsch aufgebrochen, den gefürchteten Mann aufzusuchen, so stürzen die beiden Frauen in's Zimmer, die Mutter ausser sich darüber, dass Niemand da ist, der ihre Neugier in Betreff des Ranges und der Farbe der Augen des Fremden befriedigen kann. Die Sehnsucht, einen jungen Stutzer aus der Residenz kennen zu lernen, lässt in den beiden Frauen nichts von der Angst aufkommen, welche die Männer vor ihm fühlen.

Der zweite Act macht uns mit dem Gegenstande der Furcht und der Sehnsucht bekannt. Wir befinden uns im erbärmlichen Zimmer Chlestakow's im Gasthause. Von Möbeln ist nicht viel die Rede: ein Bett, ein Tisch, ein elendes Schränkchen, zwei Stühle. Auf dem Bette liegt der Diener Ossip, ein nicht mehr ganz junger, mürrischer, schlauer Kerl. Seine Sprache ist ernst, die Stimme monoton, im Gespräch mit dem Herrn nimmt sie einen rauhen, abgebrochenen, ja groben Ton an. Er liebt es, über die Aufführung seines Herrn zu raisonniren.* Damit beschäftigt er sich auch jetzt. Wir erfahren durch ihn, dass seit der Abreise aus Petersburg bereits zwei Monate verflossen, dass sein Herr sich in jeder Stadt das Ansehen des grossen Herrn gegeben, auf's Beste gegessen und getrunken und Karten gespielt hat. Seine mürrischen Worte gewähren uns einen Einblick in Chlestakow's wüstes Leben in der Residenz, dieses Leben, welches in Folge der gränzenlosesten Verschwendung ein fortwährender

* Vergl. den wichtigen Anhang zum Lustspiel, in welchem sich Gogol über die Charactere und Costüme ausspricht.

Wechsel zwischen dem raffinirtesten Luxus und der ärgsten Armuth ist. In diesem Augenblicke befinden sich Herr und Diener in letzterer Periode. Der arme Ossip wird vom ärgsten Hunger gequält. Da kommt ihm wohl momentan der Gedanke, dass das Leben im Dorfe doch besser sei, aber sogleich schweben ihm wieder die Freuden der Residenz vor, und er giebt uns in wenigen Worten ein überaus treffendes Bild vom Petersburger Leben, wie es sich in den untern Sphären abspielt.

Nun tritt der Held auf. Wir lassen hier eine Schilderung seines Wesens folgen, wie sie der Dichter in einem Briefe giebt, den er nach der ersten Aufführung seines Stückes schrieb. «An Chlestakow darf nichts scharf bezeichnet sein. Er gehört zu dem Kreise, der sich scheinbar durch nichts von den übrigen jungen Leuten unterscheidet. Er hält sich sogar bisweilen gut, redet sogar bisweilen mit Gewicht, und nur in den Fällen, wo entweder Geistesgegenwart oder Character erforderlich ist, zeigt sich seine zum Theil fade, nichtige Natur.» Gogol sieht in Chlestakow einen Typus vieler in verschiedenen russischen Characteren verstreuten Eigenschaften, die hier zufällig in einer Person vereinigt sind. «Einen oder vielleicht auch mehrere Momente war oder ist Jedermann Chlestakow, nur will er dieses natürlich nicht gestehen.» Und in dem bereits angeführten Anhange heisst es: «Chlestakow ist ein junger Mann von dreiundzwanzig Jahren, fein, mager, etwas einfältig, einer von den Leuten, die man in den Cancelleien als vollständig leer zu bezeichnen pflegt. Er spricht und handelt ohne jede Ueberlegung. Er ist nicht im Stande irgend einem Gedanken dauernde Aufmerksamkeit zuzuwenden. Seine Rede ist abgerissen, und die Worte kommen ganz unerwartet aus seinem Munde. Je mehr Offenherzigkeit und Einfachheit der Darsteller dieser Rolle zeigt, desto mehr wird er gewinnen. Seine Kleidung ist nach der Mode.»

Das Debüt des Helden ist ein erbärmliches: auch ihn plagt der Hunger; der Wirth will dem schlechten Zahler nichts mehr auf Rechnung geben; Geld ist keines da und keinerlei Aussicht, welches zu bekommen. Ein irgend tieferer Character würde in dieser Lage in Verzweiflung gerathen. Unser Held ist weit davon entfernt. Er empfindet höchstens Aerger über seinen elenden Zustand. «Hätte

ich in Pensa nicht geschlemmt, so hätte ich Geld um bis nach Hause zu kommen.» Doch würde man irren, wenn man meinte, dieser Character wäre einer ernsten Reue fähig. Vielmehr gedenkt Chlestakow sogleich mit Vergnügen der Art, wie er sein Geld losgeworden. «Der Infanteriecapitain spielt doch herrlich, in einer kleinen Viertelstunde hat er mich vollständig auf's Trockne gesetzt. O, wenn ich doch noch irgendwo mit ihm zusammenträfe!» — Indess erinnert ihn sein leerer Magen immer auf's Neue daran, dass er noch nichts zu sich genommen. «Sollte man am Ende etwas von den Kleidern versetzen? Doch nein, lieber will ich etwas hungern und dann doch in Petersburger Kleidern zu Hause angefahren kommen.» Und nun malt sich der hungernde Geck das Staunen der Nachbarn aus, wenn er zu ihnen angefahren kommt, und es thut ihm leid, dass Jochim (ein berühmter Wagenbauer der Residenz) ihm nicht einen Wagen geborgt hat, dann würde sein Kommen einen noch viel grösseren Effect hervorbringen. — So springen die Gedanken Chlestakow's fortwährend von einem Gegenstande zum andern. Der Hunger ist in der ersten Scene das Hauptagens; der Hunger bringt ihn auf die Karten, kaum hat er an Karten gedacht, so schweben ihm die schönen, mit dem Capitain verbrachten Stunden vor, und er vergisst darüber seine traurige Situation. Bald jedoch fühlt er den Hunger mit neuer Gewalt sich regen; er denkt an's Versetzen der Kleider. Die Kleider stürzen ihn sofort in eine ganze Reihe angenehmer Betrachtungen, über denen er abermals den Hunger vergisst.

Endlich hat sich der Wirth überreden lassen, noch einmal (es ist aber das letzte) ein Mittagsessen zu schicken. In einem Nu ist jede Sorge dahin, an den andern Tag denkt ja Chlestakow nicht, er lebt ganz dem Augenblicke. Der Uebermuth des verwöhnten Grossstädters stellt sich in seiner ganzen Grösse ein. Zwei Speisen sind viel zu wenig; die Sauce zum Fleisch fehlt; die Suppe ist nicht zu geniessen, eitel schlecht riechendes Wasser. «Ich will diese Suppe nicht, gieb mir eine andere!» Als der Kellner sie wegtragen will, greift Chlestakow doch wieder danach und isst fluchend und schmähend weiter. Es kommt das zweite Gericht: «das ist kein Fleisch, das ist ein Beil, welches statt des Fleisches gebraten ist!» Das Mahl ist zu Ende; der Appetit ist aber durch dasselbe nur gesteigert. Nun tritt der Poli-

zeimeister, von Dobtschinsky, der ganz Bescheidenheit und Demuth ist, begleitet, in's Zimmer. Chlestakow glaubt nicht anders, als dass der Polizeimeister komme, ihn auf eine Anklage des Wirths in den Schuldthurm zu setzen. Dem von seinem Gewissen geplagten Polizeimeister kommt aber trotz der Entschuldigungen, die Chlestakow in seiner anfänglichen Verlegenheit stammelt, keinen Augenblick der Gedanke, dass der junge Mann doch am Ende ein anderer sein könnte, als der erwartete Revisor. Chlestakow klagt über die schlechte Verpflegung. Der geängstigte Polizeimeister schlägt ihm vor, in ein anderes Quartier überzuziehen. Nun ist wieder Chlestakow der geängstete Theil. «Nein, ich will nicht. Was heisst es, in ein anderes Quartier, das heisst in's Gefängniss? Ich bin Beamter—diene im Ministerium — Sie dürfen nicht — Ich werde klagen.» Das schreckliche Wort «klagen» bringt den Polizeimeister aus aller Fassung. Er weiss vor Angst nicht wohin; er legt sich auf Bitten und Entschuldigungen. «Das Gehalt ist entsetzlich klein, wenn einige Bestechungen stattgefunden haben, so war es eine Kleinigkeit. Was die Unteroffizierswittwe betrifft, so ist es bei Gott eine Verläumdung, dass ich sie durchgepeitscht habe.»

Chlestakow: «Was geht mich die Unteroffizierswittwe an; mich dürfen Sie nicht peitschen. Ich werde Ihnen das Geld zahlen, nur jetzt habe ich keines. Deswegen sitze ich auch hier so lange.»

Jetzt weiss der Polizeimeister gar nicht wo ein, wo aus. «Welch' ein Nebel! das durchschaue wer will. Man weiss nicht von welcher Seite man beginnen soll.» Eine höchst characteristische Stelle für das Wesen des Polizeimeisters. Dieser, ein in seiner Art schlauer und verschmitzter Mensch, ist in Betrug und Intriguen alt geworden. Er hat sich so sehr an diese Dinge gewöhnt, dass er sie überall voraussetzt. Wie nahe hätte es gelegen, die Worte Chlestakow's so zu nehmen, wie sie gemeint waren und auf diese Weise sich davon zu überzeugen, dass er gar nicht der erwartete Beamte sei. Das fällt ihm gar nicht ein, vielmehr ist er überzeugt, dass es mit der Geldlosigkeit Chlestakow's seine eigene Bewandtniss habe. Was sollte nun der Sinn jener Worte sein? Wahrscheinlich wollte Chlestakow damit andeuten, dass er dem Gelde zugänglich sei. Mit der grössten Vorsicht bietet der Polizeimeister ihm welches an: es sei ja seine

Pflicht den Reisenden zu helfen; statt der gewünschten zweihundert Rubel giebt er ihm vierhundert, und wie beruhigt athmet er auf, da das Geld angenommen wird: «jetzt wird die Sache vielleicht gut gehn!»

So sind denn Beide von der ersten Aufregung befreit. Diese Angst aber, die einer vor dem andern hatte, ist von der komischesten Wirkung, um so mehr, da der Eindruck durch keinerlei Unwahrscheinlichkeit der Situation abgeschwächt ist, vielmehr ist durch die Nachricht, die Ossip seinem Herrn gebracht, dass der Wirth sich beim Polizeimeister über den schlechten Zahler beklagen wolle, der Schrecken Chlestakow's beim Anblick Jenes erklärt, die Furcht des Polizeimeisters andererseits ist ebenfalls durch das Vorhergegangene wie durch seinen Character vollkommen motivirt.

Von nun an fliesst das Gespräch ruhiger fort. Der Polizeimeister geht scheinbar auf das vermeintliche Incognito ein. Chlestakow schildert ganz der Wahrheit gemäss seine schlimme pecuniäre Lage, spricht vom Ziel und Zweck seiner Reise, er habe um seinen Abschied eingereicht, da der Vater ihn zu sich in's Dorf im Ssaratowschen Gouvernement fordere. Der Polizeimeister glaubt kein Wort von der einfachen Erzählung; ihm erscheint Chlestakow als vollendeter Comödiant. Endlich bringt er das Gespräch auf das elende Logis und knüpft daran die Bitte, Chlestakow möchte in sein Haus ziehen; er habe für ihn ein sehr bequemes Zimmer. Noch einmal ergreift die Furcht vor dem Schuldthurm den Helden. Nachdem des Polizeimeisters erklärende Worte ihn in Betreff dieses Punctes beruhigt haben, und Chlestakow seinem neuen Freunde die Versicherung gegeben, dass er ihm sehr gefallen, kommt der Kellner mit der Rechnung. Das Petersburger Herrchen lässt sich natürlich auf keine Specialisirung derselben ein: «der Dummkopf, wieder zählt er auf. Wie viel hast Du im Ganzen zu bekommen?» Der Polizeimeister lässt es in seiner Liebenswürdigkeit zu keiner Bezahlung kommen: «Beunruhigen Sie sich nicht, er wird warten.» Nun wird Chlestakow aufgefordert die Hospitäler, die Kreisschule, die Gefängnisse der Stadt in Augenschein zu nehmen. «Die Gefängnisse, nein, lieber werde ich die Hospitäler besuchen.» Ehe man aufbricht schreibt der Polizeimeister in Ermangelung eines anderen Papieres auf die Rechnung

einige Zeilen an seine Frau, dass sie sich auf den hohen Besuch vorbereite. Im letzten Augenblick fällt die lose in ihren Angeln hängende Thür und mit ihr der Lauscher Bobtschinsky ins Zimmer. Das Wesen des letzteren konnte nicht auf characteristischere und laconischere Weise geschildert werden.

Was ist es, womit vom ersten Augenblick an Chlestakow unser Interesse fesselt? Ist er doch ein leerer, einfältiger, leichtsinniger junger Geck. Der Grad der Leere und des Leichtsinnes macht diesen Character interessant. Diese vollständige Sorglosigkeit um die Zukunft, als sei das Wort «Unkraut vergeht nicht» kein blosses Sprichwort sondern ein Axiom. Diese naive Auffassung der Dinge, die sich so treffend in den Worten ausspricht, die er dem Kellner zuruft: «Erkläre ihm (dem Wirth) alles Ernstes, dass ich essen muss. Das Geld ist eine Sache für sich. Er denkt, wie es ihm, dem Bauern, nichts ausmacht, einen Tag lang nichts zu essen, so sei es auch mit Andern bestellt, das sind mir Neuigkeiten!» Dieser unendliche Leichtsinn, der den thatsächlich Hungernden so sehr an die Genüsse des Spiels, das ihn so weit gebracht, denken lässt, dass er sich mit Freude in der Hoffnung ergeht, seinen Mitspieler, der ihm das Geld abgenommen, irgendwo wieder zu treffen. Diese Flachheit und Eitelkeit, die das Gefängniss hauptsächlich scheut, weil der Gang dorthin einen schlechten Eindruck auf ein Paar Offiziere und Kaufmannstöchter, die vielleicht in der Nähe sind, machen könnte. Das Alles sind Züge, die die Gestalt Chlestakow's aus der alltäglichen Prosa in den Bereich der Poesie erheben. Es sind Züge, die der Schattenseite der bekannten «breiten Natur» (широкая натура) des russischen Volkes entnommen sind.

Der dritte Aufzug führt uns wieder in des Polizeimeisters Wohnung. Frau und Tochter stehen am Fenster, wo und wie wir sie am Ende des ersten Aufzuges verliessen. Die Ungeduld der Polizeimeisterin kennt keine Gränzen. Endlich zeigt sich Dobtschinsky auf der Strasse, aber er geht so langsam! «Schneller, schneller, nun, wo sind Sie. So sprechen Sie doch von dort aus, es ist ja einerlei! Was, ist er sehr streng? und mein Mann, mein Mann? — Solch' ein Dummkopf, ehe er in's Zimmer getreten, wird er ja nichts erzählen.» «Gott sei Dank! Alles geht gut!» ruft athemlos der Herbeigeeilte. «An-

fangs empfing er Anton Antonowitsch ein wenig hart, er war böse und sagte, dass im Gasthause Alles schlecht sei, und dass er nicht zu ihm fahren wolle, und dass er keine Lust habe für ihn im Gefängniss zu sitzen.»

Der arme Dobtschinsky steht noch unter dem gewaltigen Eindruck, den der Revisor auf ihn gemacht. Obgleich er nicht dient, fühlt er doch jedesmal Schrecken, wenn ein Grosser redet. Die Frau Polizeimeisterin liest die von ihrem Manne geschriebenen Zeilen, sie geräth dabei in die gesalzenen Gurken und den *Caviar*, den der Feinschmecker genossen. Wieder ein Beitrag zur Characteristik des jungen Wüstlings. Nachdem die durch den nahebevorstehenden Besuch des Helden aus aller Fassung gebrachte Frau allerlei darauf bezügliche Befehle ertheilt, mit der Tochter über die Toilette gestritten, die ihr am besten stehen würde, nachdem darauf Ossip mit dem Koffer seines Herrn erschienen und sich in die Küche begeben um seinen rasenden Hunger zu stillen, tritt Chlestakow in Begleitung des Polizeimeisters und der andern Beamten ein. Wie plötzlich hat sich seine Lage verwandelt. So eben noch im elenden Stübchen des Gasthauses, nicht wissend wie sein Leben zu fristen, und nun nach dem Genusse eines vortrefflichen Frühstücks von Allen mit der grössten Achtung und Ehrerbietung behandelt. Chlestakow ist weit davon entfernt sich über den Grund dieser Veränderung irgend Rechenschaft zu geben, ja er wundert sich gar nicht darüber; das einzige Gefühl, das er jetzt empfindet, ist Behagen. Die Beamten halten den Moment für geeignet mit unglaublicher Frechheit ihre erlogenen Verdienste an den Mann zu bringen. — Chlestakow sehnt sich nach dem Kartenspiel, er erkundigt sich beim Polizeimeister nach einer Gelegenheit dazu. Dieser sieht in der unschuldigen Frage natürlich wieder eine Falle und verschwört sich hoch und theuer, er habe nie eine Karte in die Hand genommen, und er werde krank, wenn er einen Carreau-König sehe, und einmal, da er für die Kinder ein Kartenhäuschen aufgebaut, habe ihm die ganze Nacht davon geträumt; er kann nicht begreifen, wie man seine theure Zeit mit solchen Dingen tödten könne.

Bei jeder frechen Lüge des Polizeimeisters macht dieser oder jener seiner Collegen eine Seitenbemerkung, die ihn auf drastische Weise

Lügen straft und zugleich ein schlagendes Licht auf die freundschaftlichen Beziehungen unter diesen würdigen Männern wirft.

Frau und Tochter erscheinen in ausgesuchter Toilette. Wie fühlt sich der Grossstädter diesen Damen aus der Provinz gegenüber so sicher, so erhaben, mit welchem unendlich selbstgefälligen Tone sagt er ihnen die fadesten Schmeicheleien; hier ist leicht siegen.

Chlestakow: Wie glücklich bin ich, gnädige Frau, dass ich das Glück habe Sie zu sehen.

Anna Andrejewna: Uns ist es noch angenehmer, eine solche Persönlichkeit zu sehen.

Chlestakow: Verzeihen Sie, gnädige Frau, ganz im Gegentheil, mir ist es noch angenehmer!

Nun beginnt die herrliche Schilderung Chlestakow's von seinem Leben in der Residenz, ein Meisterstück der frechsten Aufschneiderei. Anfangs wird noch einiges Maass gehalten: Chlestakow renommirt mit seinem intimen Verhältnisse zu seinem Chef, mit der wichtigen Stellung, die er im Departement einnimmt, mit seinen schönen Kleidern, einmal hat man ihn sogar für den türkischen Gesandten gehalten. Lawinenartig wächst die Prahlerei: er schriftstellert *auch* und ziemlich erfolgreich, sieht häufig Schriftsteller bei sich. Er hat eine sehr hübsche Wohnung, zahlt achthundert Rubel dafür: drei Zimmer, die Fenster nach der Strasse. Was die Litteratur betrifft, so ist er bald so weit zu erklären, dass er alle Zeitschriften herausgiebt. «Wahrscheinlich ist also Jury Miloslawsky auch Ihr Werk?» fragt Anna Andrejewna.« «Ja, so ist es.» Die Bemerkung der Tochter, es heisse im Buche, dass Herr Sagoskin der Verfasser sei, macht ihn nicht irre: das sei ganz richtig, aber es gebe noch einen andern Jury Miloslawsky und den habe er verfasst. Smirdin* zahle ihm vierzigtausend Rubel im Jahre; er habe sich auf diese Weise ein Vermögen erworben, er besitze zwei Häuser in St. Petersburg, und was für Häuser: überall Säulen, Teiche, Cascaden! Er gebe sogar bisweilen Bälle, und wie herrlich geht es da her! Auch im Lügen verläugnet sich die Leere und völlige Gedankenlosigkeit des Helden nicht. Fortwährend geräth er in Widersprüche. So eben hat er von

* Ein bekannter Verleger.

den Bällen, die *er giebt,* gesprochen, dann sagt er: «ja, jedesmal bin ich auf diesen Bällen; dort hat sich auch eine regelmässige Whistpartie gebildet: der Minister, der französische Gesandte, der englische, der deutsche (?) Gesandte und ich. Und wenn wir so anfangen zu spielen, hat es, will ich Ihnen sagen, nicht seinesgleichen. Man wird so matt, dass, sobald man in seinem Zimmer im vierten Stock angelangt, man der Köchin den Mantel zuwirft und nur noch sagen kann: «hier Mawruschka», und der Schweiss läuft nur so in drei Strömen; den andern Tag aber will man durchaus nicht in's Amt gehen.» Ohne dass er es gemerkt, ist er in die Wahrheit hineingerathen. Nun schwebt ihm der Widerspruch zwischen den letzten Worten und dem, was er zuerst erzählt, vor und er sucht sich mit der plumpen Wendung zu helfen: «Uebrigens sage ich dieses nur so.»

Aber hat hier der Autor nicht gegen alle Wahrscheinlichkeit verstossen, wenn er die ganze Gesellschaft, die mit offenem Munde dem Lügner zuhört, trotz solcher Widersprüche ihm Glauben schenken lässt?

Die Situation ist so glücklich erdacht, dass die im Wahne befangene Gesellschaft, der junge Mann sei der erwartete Revisor, meinen kann, die Lügen seien gerade die wenn auch etwas ausgeschmückte Wahrheit, die dem weinseligen Jüngling gegen seinen Willen entschlüpfe; die Stellen aber, wo Chlestakow die Wahrheit spricht, seien erfunden um sein Incognito aufrecht zu erhalten. Dass der Polizeimeister die Sache so aufgefasst, sagt er ausdrücklich. — Das Lügen nimmt seinen Fortgang: «Beim Erwachen antichambriren Grafen, Fürsten, bisweilen auch der Minister.» (Beim Worte «Minister» erheben sich alle Anwesenden von ihren Plätzen.) Einmal hat Chlestakow sogar dem Departement vorgestanden, doch hat er bei der provisorischen Uebernahme dieses Amtes den Beamten angekündet, dass nun ein strenges Regiment beginne, und wenn er an den Beamten vorüberging, haben sie alle gezittert. (Die Anwesenden zittern vor Schreck.) «Auch dem Reichsrathe wohne ich bei; auf den Hofbällen bin ich stets; man hat mich sogar zum Vicekanzler machen wollen.»

Unterdess hat sich Ermüdung und Schläfrigkeit des Erzählers bemächtigt; er hat den Faden verloren. Mit den Worten: «Leben Sie

wohl, gnädige Frau, ich bin wahrhaftig unsäglich schläfrig, das Frühstück war gut», lässt er sich vom zitternden Polizeimeister in das für ihn bereitete Zimmer führen.

Diese Scene bietet dem Darsteller Chlestakow's eine sehr dankbare aber auch schwierige Aufgabe. Ein unbedeutender Schauspieler wird die unerhörten Lügen so gar leicht im Tone eines gewöhnlichen Prahlers vortragen und dann ist der ganze Eindruck hin. Gogol sagt ausdrücklich, dass Chlestakow «hier kein gewöhnlicher Lügner, kein Lügner von Profession sei; er selbst vergisst, dass er lügt und glaubt fast selbst was er sagt; er ist aufgelegt, er sieht, dass Alles gut geht, man hört ihm zu — und bloss deswegen spricht er fliessender, spricht von Herzen, spricht vollkommen aufrichtig und zeigt sich in den Lügen, die er sagt, so wie er wirklich ist.» * Es kommt Alles darauf an, dass man hier jedem Worte anhört, es entströme den Phantasien, die gerade jetzt den Kopf des berauschten Gecken erfüllen. Er lügt ganz und gar ohne Berechnung; er kramt einfach seine albernen Ideale aus, und sie schweben ihm so lebhaft vor, dass er sie als Wirklichkeit schildert. Bezeichnend für diese Art des Phantasirens ist es, dass ihn zuletzt der Schlaf übermannt. Gewiss träumt er im Schlaf in derselben Richtung fort.

Während Chlestakow seinen Rausch ausschläft, ist der Polizeimeister bemüht, die grösste Ruhe aufrecht zu erhalten, damit der hohe Gast nicht gestört werde. Das wird ihm nicht leicht.

Die Damen, die sich beide in den Gast verliebt haben, streiten lebhaft mit einander, auf wen sein Blick am häufigsten und längsten geruht, dann überschütten sie den hereintretenden Ossip mit neugierigen Fragen und schmeichelhaften Bemerkungen über ihn und seinen Herrn. Ossip, viel klüger als sein Herr, hat bereits bemerkt, dass man Chlestakow für etwas Besonderes hält und seinen Einfluss fürchtet. Auf schlaue Weise beutet er dieses aus. Auf die Frage des Polizeimeisters: was seinem Herrn auf der Reise am meisten zusage? antwortet er: «mehr als Alles liebt er, dass man ihn gut aufnimmt, dass die Verpflegung eine gute ist, auch sieht er darauf, dass es auch mir, obgleich ich ein Leibeigner bin, gut gehe.

* Vergl. den oben angeführten Brief.

«Nun wie, Ossip, hat man Dir gut zu essen gegeben?» fragte er, wenn wir irgendwo abgestiegen waren. — Schlecht, Euer Hochwohlgeboren! — «Aha,» sagt er, «das ist ein schlechter Wirth, Ossip, Du, erinnere mich daran, wenn ich heimkomme!» Ach, denke ich, Gott sei mit ihm! Ich bin ein einfacher Mensch!» — Dass Ossip hinfort mit grösster Rücksicht behandelt wird und *ein* Trinkgeld nach dem andern erhält, versteht sich von selbst.

Vor Allem muss der Polizeimeister dafür sorgen, dass keinerlei Klagen bis zum Ohre des Revisor's dringen. Deshalb der strenge Befehl an die Polizeidiener Der*g*imorda und Swistunow, auf der Treppe zu stehen und keinen Fremden einzulassen, besonders keine Kaufleute. «Sobald ihr sehet, dass Jemand mit einer Bittschrift kommt, oder auch nur Jemand, der einem solchen Menschen ähnlich sieht, welcher gegen mich eine Bittschrift einreichen will, fasst ihr ihn einfach am Kragen und stosst ihn so, ordentlich.»

Der vierte Act übt vernichtende Kritik am Beamtenthum und dem verderblichen Einfluss, den dieses auf die niederen Volksschichten gehabt. Es kann keine wahrhaftigere Darstellung der Hauptschäden der russischen Gesellschaft geben. — Der Act beginnt mit der Berathung der in voller Uniform erschienenen Beamten, wie man die vom Revisor, der zwar gestern im Rausche nicht ganz der Wahrheit gemäss geredet, sich aber doch bedeutend entpuppt habe, drohende Gefahr am besten bestehen könne. Dass Geld dabei eine Hauptrolle spielen müsse, ist Allen klar, aber wie bringt man ihm dieses am gefahrlosesten bei? Wie wäre es etwa in der Form eines Opfers zum allgemeinen Besten, oder wenn man erzählte, es sei auf der Post eine Geldsendung angelangt, man wisse aber nicht für wen? Am Ende kommt man überein, dass Einer nach dem Andern sich dem Revisor vorstellen solle, und wenn Einer es zuerst versucht hat, werden auch die Andern wissen, wie zu verfahren sei. Während man noch darüber streitet, wer der Erste sein soll, hört man in Chlestakow's Zimmer Schritte und Hüsteln. Nun drängt Alles in komischer Eile zur Thür.

Chlestakow erscheint mit schwerem Kopfe vom gestrigen Frühstück. Im Ganzen aber fühlt er sich wohl in den neuen Verhältnissen. Auch ist die Tochter des Polizeimeisters gar nicht übel und auch

die Mutter —. Es tritt der Richter ein, und hiemit beginnt eine Reihe origineller Scenen, in denen Chlestakow in seiner naiven Weise die Herren, einen nach dem andern, von ihrer Furcht und grossen Geldsummen befreit. Nach einigen einleitenden Worten lässt der Richter mehrere Banknoten zu Boden fallen; dabei leidet er Höllenangst.

Chlestakow: Haben Sie was fallen lassen?

Der Richter: Es sind mehrere Banknoten gefallen, ich denke, sie haben auf Ihrem Tisch gelegen.

Chlestakow: Es ist nicht unmöglich. In meiner Zerstreutheit habe ich oft Geld fallen lassen. Dem Fuhrmann aber gebe ich jedes mal statt eines Fünfundzwanzig-Kopekenstücks einen halben Imperial. Und sollte das Geld nicht mir gehören, so bitt' ich Sie, mir dasselbe (300 Rubel) zu leihen!

Von Glück strahlend entfernt sich der Richter. Chlestakow aber sagt ganz naiv: ‹Der Richter ist ein guter Mensch.›

Mit dem Postmeister unterhält er sich über den guten Ton in der Residenz, wo es keine Gänse aus der Provinz gebe; doch auch in einem kleinen Städtchen lasse es sich leben. Der Postmeister ist entzückt über eine solche Leutseligkeit. — Dann erzählt Chlestakow wie von ungefähr, dass er auf der Reise all' sein Geld ausgegeben, denn er liebe es nicht, sich irgend etwas zu versagen, und fragt den Postmeister, ob er ihm nicht etwa zweihundert Rubel leihen könne, morgen werde er sie ihm aus dem Dorfe zuschicken. Es lässt sich denken, mit welcher Freude der Postmeister sie ihm giebt.

Nun kommt der Inspector der Schulen an die Reihe. Vor Angst zündet er die ihm von Chlestakow gereichte Cigarre von der verkehrten Seite an, lässt sie dann, auf's Versehn aufmerksam gemacht, zu Boden fallen. Von den Cigarren kommt Chlestakow auf das weibliche Geschlecht zu sprechen und thut unsäglich fade Fragen, auf welche der eingeschüchterte Schulmeister in seiner Angst nichts zu antworten wagt. Fast ganz mit denselben Worten wie der Postmeister wird denn auch Luka Lukitsch zu einer Anleihe aufgefordert. Zitternd und bebend reicht er die Banknoten hin und macht sich schleunigst davon.

Nun folgt Artemy Philipowitsch, den der hohe Gast gestern mit

der Einnahme des Frühstücks beehrt hatte, strahlend von süsser Freundlichkeit, die Hingebung selbst. Auf die Bemerkung Chlestakows: «es komme ihm vor, als sei er gestern ein wenig kleiner gewesen,» die dienstbeflissene Antwort: «das kann sehr leicht sein.» Artemy Philipowitsch rückt seinen Stuhl näher heran und lässt mit halb leiser Stimme eine Fluth der ärgsten Verleumdungen über seine Collegen ergehen: der Postmeister sei die Nachlässigkeit selbst, der Richter thue nichts als auf die Jagd fahren und führe ein höchst unmoralisches Leben, der Schulvorstand sei schlimmer als die Jacobiner und verderbe die Jugend. Artemy Philipowitsch ist bereit dieses Alles schriftlich zu geben. — Darauf die liebenswürdige Frage Chlestakow's, ob Artemy Philipowitsch Kinder habe und wie sie heissen, endlich die gnädigste Entlassung. Noch einmal wird Semlenika zurückgerufen und ohne Weiteres um dreihundert Rubel leichter gemacht.

Mit den beiden Gutsbesitzern, die zugleich eintreten, wird noch kürzerer Process gemacht. Nach der Frage an Bobtschinsky, wie es seiner Nase gehe, die er sich beim Sturze im Gasthause beschädigt hatte, fragt Chlestakow die Beiden plötzlich und abgerissen: «Haben Sie Geld?» — Wie, Geld? — «Tausend Rubel zum Ausleihen.» So viel haben sie nicht. «Nun wenn nicht tausend so hundert?» Auch so viel hat keiner der beiden. Etliche Banknoten und einiges Silbergeld finden sich endlich bei Beiden. Dobtschinsky bittet den Revisor um seinen Beistand in einer Familienangelegenheit, Bobtschinsky nur um die Gnade: Chlestakow möge bei seiner Rückkehr nach Petersburg allen Grossen, Senatoren und Admiralen, ja bei Gelegenheit selbst dem Kaiser nur immer sagen: in der betreffenden Stadt lebt Peter Iwanowitsch Bobtchinsky.

Als Chlestakow sich allein sieht, zählt er das zusammengeliehene Geld: es stellt sich heraus, dass er mehr als 1200 Rubel in Händen hat. Erst jetzt kommt er auf den Gedanken, dass die Bewohner des Städtchens ihn wohl für eine besonders einflussreiche Person halten, und schreibt dieses seinem bedeutenden Gesichtsausdrucke, seiner Bildung und seiner hauptstädtischen Kleidung zu. Bisher hat er sich gar keine Rechenschaft über den Grund der eigenthümlichen Behandlung, die ihm von allen Seiten zu Theil wird, gegeben.

Gogol hatte in der ersten Ausgabe Chlestakow in der Geldsache die Initiative ergreifen lassen. Da hatte ihn ein erfahrener Schauspieler darauf aufmerksam gemacht, es würde besser sein, wenn ihm das Geld angeboten würde. Diese feine Bemerkung veranlasste Gogol dem Anfange des vierten Actes die Gestalt zu geben, die er jetzt hat, d. h. den Richter die Initiative ergreifen zu lassen, während den andern Herrn gegenüber Chlestakow den Anfang macht. So ist dem Character Chlestakow's Genüge gethan. Er wäre vielleicht gar nicht auf den Gedanken verfallen noch mehr Geld aufzunehmen: mit den 400 Rubeln, die ihm der Polizeimeister geliehen, konnte er nach Hause kommen; nun giebt ihm der Richter den Anstoss, dessen er ja zu jeder Handlung bedarf, und nun geht es eine Zeit lang in der eingeschlagenen Richtung fort. Dass er hier nicht so rasch abspringt, wie in anderen Dingen, ist am Ende natürlich, da solche Leute wie er vor Allem des Geldes bedürfen, um ein ihren Idealen entsprechendes Leben führen zu können, und da ihm der Capitain stets vorschwebt, gegen den er so gern noch einmal mit voller Börse in die Schranken treten würde.

Nun wird ein Brief an Freund Trjapitschkin, einen Satyriker geschrieben, worin die neuen Bekannten der Lächerlichkeit Preis gegeben werden. Ossip räth indess alles Ernstes schnell abzureisen: «Gott sei mit ihnen allen. Sie haben hier zwei Tage lang sich gütlich gethan. Was sollen Sie sich länger mit ihnen abgeben. Das Glück ist nicht immer günstig. Es kommt am Ende der Rechte; man hält sie ja wahrlich für Jemand anderes, und Ihr Vater wird sich über ihr langes Säumen ärgern.» — Er weiss was seinen Herrn am schnellsten bewegen wird wegzureisen: das Vorhalten eines neuen wenn auch noch so kindischen Vergnügens, denn einer ewigen Veränderung bedarf er. So erinnert er ihn daran, dass sie hier gewiss prächtige Pferde bekommen werden. Das wirkt; sein Herr giebt ihm den Auftrag den Brief auf die Post zu tragen und zugleich Pferde zu bestellen. «Aber sieh zu, dass die Pferde gut sind, sage den Postknechten, dass ich zu einem Rubel Trinkgeld geben werde, dafür sollen sie mich aber wie einen Feldjäger fahren und sollen Lieder singen.» — Ossip giebt Brief und Auftrag dem Diener des Polizeimeisters, er selbst will an's Einpacken gehen. Unterdess hört man Lärm auf der Treppe. Eine

Deputation von Kaufleuten will den Revisor sprechen. Vergebens kämpfen die Polizeidiener mit aller Gewalt gegen sie an. Chlestakow giebt den Befehl sie einzulassen. Die Kaufleute klagen dem vermeintlichen Revisor auf's bitterste über den Polizeimeister: alle üblichen Geschenke bringen sie ihm regelmässig dar, aber nie habe er genug. Alles nehme er ihnen, was er im Laden sehe, und sobald man ihm widerspreche, quartiere er ein ganzes Regiment beim Widerspenstigen ein. — Natürlich haben sie dem Revisor das übliche Salz und Brod mitgebracht: Zucker und Wein. Chlestakow will durchaus keinerlei Wsjatki nehmen, etwas Anderes wäre es, wenn sie ihm dreihundert Rubel liehen. «Was, dreihundert, nimm lieber fünfhundert und das silberne Theebrett mit, hilf uns nur!» — Chlestakow weigert sich standhaft den Zucker anzunehmen, denn er lasse sich nicht bestechen. Ossip ist praktischer, er lässt sich Alles ausliefern: die Zuckerhüte und den Sack in dem sie gebracht wurden, selbst den Strick, denn unterwegs könne man Alles brauchen.

Kaum haben sich die Kaufleute verabschiedet, so bricht sich ein Weib schreiend nnd keifend durch die Wachen Bahn. Es ist eine arme Schlosserfrau, deren Mann der Polizeimeister, obgleich nicht ihn das Loos getroffen, unter die Soldaten gesteckt hat, weil der vom Loos Getroffene ihm ein bedeutendes Geschenk gemacht, der Schlosser aber es nicht zu thun vermochte. Nun macht sie ihrem Herzen in einer Fluth echt nationaler Verwünschungen Luft, denen auf diesem Gebiete nicht leicht etwas zur Seite zu stellen ist. Sie wird mit Versprechungen entlassen. Am Fenster werden jetzt mehrere Hände mit Bittschriften sichtbar. Doch die Scenen beginnen den jungen Laffen zu verdriessen. «Ich will nicht, ich will nicht, es ist nicht nöthig. Sie langweilen mich, hol' Euch der Teufel, lass sie nicht herein, Ossip.»

Auch in diesen Geldscenen muss sich der Schauspieler der grössten Naivetät befleissigen; es darf ja nicht den Anschein haben, als wolle Chlestakow die Leute betrügen. Es ist ihm eine ausgemachte Sache, dass sich Alles auf ihn beziehen müsse, dass es die Pflicht Aller sei für ihn in jeder Beziehung zu sorgen und ihm das Leben angenehm zu machen.

Nun tritt die Tochter ein. Die kurze Zeit, die Chlestakow noch

im gastfreien Hause des Polizeimeisters zu verweilen hat, darf nicht unbenutzt bleiben. Es wird dem jungen Mädchen die fadeste und frechste Liebeserklärung gemacht. Die Mutter trifft den Liebhaber auf den Knien. Einen Augenblick ist er unangenehm überrascht, doch er fasst sich schnell: ‹Anna Andrejewna, ich bin verliebt! ich bin verliebt! Ich bitte um Maria Antonowna's Hand! Wenn Sie sie mir nicht geben, so sterbe ich, sogleich sterb' ich, auf dem Fleck! Ich schiesse mich todt — das Leben ist mir keinen Heller werth.› — Nun kommt auch der Vater dazu. Anfangs ist er in tausend Aengsten, denn er hat von den Klagen der Kaufleute und der Schlosserfrau gehört. Chlestakow beruhigt ihn durch die Versicherung, er glaube den Klägern nicht. Die freudige Nachricht von der Verlobung der Tochter will ihm nicht in den Kopf. Endlich giebt er dem Brautpaar seinen Segen: ‹Segne Euch Gott, ich aber bin nicht schuld.› — Ossip bringt jetzt die Nachricht, die Pferde stünden bereit. Chlestakow verspricht in kürzester Zeit, vielleicht schon morgen, zurück zu sein: er wolle nur einen Onkel in der Nähe besuchen. Der künftige Schwiegerpapa dringt ihm noch vierhundert Rubel auf. Man nimmt den zärtlichsten Abschied. — Vor der Thüre hört man bereits die Stimme des Postknechts, der die Ungeduld seiner Rosse kaum noch zügeln kann. Diese Abschiedsscene ruft wohl in Jedem, der in Russland Reisen gemacht hat, eine poetische Reisestimmung wach. Endlich ertönen die Schellen.

So ist der Held des Stückes, der in die Langeweile des Provinzialstädtchens ein so aufregendes Leben gebracht, vom Schauplatz seiner Heldenthaten verschwunden.

Der fünfte Act bringt den Irrthum zu Tage. Anfangs wissen der Polizeimeister und seine Ehehälfte vor Uebermuth und Freude nicht wo sich zu lassen. Sie ergehen sich in den schönsten Luftschlössern. Wie der Polizeimeister rasch in Ansehn und Macht steigen und bald General sein würde. Und weshalb wünscht er General zu werden? Um dann alle Welt seine Macht fühlen zu lassen. ‹Reis't man dann irgendwo hin, so fliegen Feldjäger und Adjutanten vor einem her und bestellen Pferde. Und auf den Stationen giebt man Niemandem ein Pferd; Alles muss warten; alle diese Titularräthe, Capitaine, Polizeimeister! Und wie herrlich wird das Leben in der Residenz sein, die

man natürlich zum Aufenthaltsort wählen wird. Zwei Arten Fische giebt es dort, den Weissling und den Stint, so schmackhaft, dass Einem das Wasser im Munde zusammenläuft.› Anna Andrejewna ihrerseits träumt nur von ihrem Hause in der Residenz und den Wohlgerüchen, die dort walten werden. — Dann folgt eine drastische Scene zwischen dem schmähenden und fluchenden Polizeimeister und den zerknirschten Kaufleuten, die in ihrem Schuldbewusstsein vor dem mächtigen Manne kriechen. Der Polizeimeister erinnert sie an seine Wohlthaten: wie er ihnen in ihren Betrügereien beigestanden; wie sie ohne ihn nach Sibirien verschickt worden wären. Endlich vergiebt er ihnen unter der Bedingung, dass sie zur Hochzeit seiner Tochter nicht irgend einen Stör oder einen Hut Zucker darbringen, sondern ein ordentliches Geschenk. — Nun die obligaten Gratulationen der Collegen und guten Freunde nebst ihren Frauen. Da giebt es eine Menge grundkomischer Auftritte. Laut wird in überschwänglichen Ausdrücken die aufrichtigste Freude geäussert, zur Seite werden beständig Bemerkungen voll Neid und Missgunst gemacht. Der Polizeimeister niest, es erhebt sich ein Sturm von Glückwünschen, wobei einige derbe Flüche mit unterlaufen. Anna Andrejewna kann nicht umhin, die Art und Weise, wie Chlestakow um die Hand ihrer Tochter angehalten, ausführlich zu schildern, wobei sie fortwährend sich an die Stelle der Tochter in den Vordergrund stellt. Ueberhaupt kennt der Uebermuth der Polizeimeisterin keine Gränzen. Einige der Gäste bitten ihren glücklichen Mitbürger sie auch ferner nicht zu vergessen. Er verspricht es ihnen. Sie aber stellt ihm in vorwurfsvollem Tone vor, wie unklug es sei, so etwas zu versprechen, da er ja gar keine Zeit haben werde an solche Dinge zu denken.

Da tritt der Postmeister ein; er hat den Brief, den Chlestakow seinem Freunde geschrieben, aus Furcht, es möchten Klagen über ihn darin enthalten sein, geöffnet; er fängt an ihn laut vorzulesen und nun fallen den Gefoppten die Schuppen von den Augen. Zuerst werden im Briefe die Frauen durchgenommen, dann der Polizeimeister. Dieser will seinen Ohren nicht trauen, da er sein Lob als Dummkopf singen hört. Der Postmeister thut ihm natürlich die Liebe an, die schmeichelhafte Stelle einige Mal zu wiederholen. Doch

nun geräth der Vorleser in's Stocken, denn es folgt sein Urtheil. Er will schnell über die Stelle hinweg, die Andern geben es nicht zu. Artemy Philipowitsch nimmt ihm den Brief ab und liest laut und vernehmlich : «Der Postmeister ist auch ein guter Mensch, er gleicht auffallend dem Departementscalefactor Michejew, wahrscheinlich ist er ein eben solcher Schuft, trinkt gern Bittern.» Hier fängt der Vorleser zu stottern an; ein Nachbar nimmt ihm trotz alles Sträubens den Brief ab und liest: «Ausserdem ist hier der Aufseher der Wohlthätigkeitsanstalten, ein gewisser Semlenika; stelle Dir ein finnisches Schwein in einer Mütze vor, mit überaus grossen Ohren.» — In diesem Tone geht der Brief fort. Jeder bekommt sein Theil.

Alle stehen wie vernichtet da. Der Polizeimeister wüthet gegen sich selbst, dass er, der dreissig Jahre dient, die grössten Schufte über's Ohr gehauen, drei Gouverneure betrogen, sich von einem dummen Jungen in einer solchen Weise hat anführen lassen. Zuletzt fallen Alle mit den ärgsten Verwünschungen über die Neuigkeitskrämer her, welche die Nachricht von der Ankunft des Revisors zuerst verbreitet haben. Während die beiden Gutsbesitzer sich gegenseitig die Schuld zuschieben, tritt ein Gensdarme ein und meldet dem Polizeimeister: «Ein auf besondern Befehl aus Petersburg gesandter Beamter fordert Sie sogleich zu sich. Er ist im Gasthause abgestiegen.» Alle stossen einen Schrei der Ueberraschung aus und bleiben mit offnem Munde und lang gezogenen Gesichtern unbeweglich stehen. Der Vorhang fällt.

Die poetische Gerechtigkeit hat sich vollzogen. Ein einfältiger Geck hat die geriebensten Spitzbuben in unerhörter Weise hinter's Licht geführt, oder vielmehr ihre eigene Verderbtheit hat dieses gethan, der Geck hat bloss als Werkzeug dabei gedient. Er hat grossentheils ganz naiv, ohne betrügen zu wollen, gehandelt. Das schlechte Gewissen hat die ganze saubere Gesellschaft gerichtet, es hat sie wie mit Blindheit geschlagen.

Die Darstellung im Alexandra-Theater kann als eine gelungene bezeichnet werden. Der Fehler, welchen Gogol in dem mehrmals angeführten Briefe an der ersten Aufführung rügt, die Uebertreibung

und Carikirung, wurde im Ganzen glücklich umgangen. Vielleicht thaten Bobtschinsky und Dobtschinsky in ihrer Schwatzhaftigkeit ein wenig zu viel. So erschien uns namentlich das Tempo ihres Berichtes im ersten Act ein übertrieben schnelles. Dass Frau Linsky der wie für sie geschaffenen Rolle der Polizeimeisterin vollständig genügte, wird man leicht erklärlich finden. Herr Ssosnitzky gab das Verschmitzte und zugleich Feige, die Rohheit und sittliche Verworfenheit, das rasche Uebergehen von einer Stimmung zur andern, kurz alle Züge und Nüancen im Character des Polizeimeisters in vortrefflicher Weise. Sein Aeusseres entsprach den Anweisungen, welche Gogol im Anhange zu seinem Lustspiele giebt, so wie man überhaupt bei der Costümirung und Grimirung auch der andern Personen diesen Anweisungen gefolgt ist. Die Darsteller der übrigen Beamten liessen die characteristischen Merkmale derselben mit genügender Schärfe hervortreten; so zeigte uns der Richter die Selbstgefälligkeit, die ihm seine hervorragende Bildung («er hat fünf oder sechs Bücher gelesen und ist deshalb gewissermaassen ein Freigeist») einflösst; Semlenika eine süssliche Freundlichkeit, der Postmeister die Naivetät, die seine Wesenseigenthümlichkeit bildet. Die unbedingt schwierigste Rolle ist die Chlestakow's. Wir haben schon mehrfach auf diese Schwierigkeiten hingewiesen, und es bleibt uns hier nur noch übrig, anzudeuten, wie dem Herrn Nilsky seine Aufgabe gelang. Im zweiten Act war Herrn Nilsky's Spiel befriedigend. Das Unstäte im Denken, das fortwährende Sichverlieren in Gedankenreihen, die anscheinend fern liegen und nur durch dieses oder jenes Wort ganz zufällig angeregt werden, den Uebermuth des verwöhnten Grossstädters, kurz alle die Züge, von denen oben ausführlicher gehandelt worden, gab Herr Nilsky in correcter Weise. Auch die Glanzparthie seiner Rolle, wir meinen die Lügenscene des dritten Actes, gab Herr Nilsky gut; die ungezwungene, siegesgewisse, lümmelhafte Art im Umgange mit den Damen aus der Provinz war vortrefflich durchgeführt; die Lügen entströmten ihm mit der erforderlichen Leichtigkeit und Aufrichtigkeit, nur gegen Ende der Unterhaltung schien uns Herr Nilsky dem Rausche einen zu grossen Spielraum zu geben. In den Geldscenen des vierten Acts trat in Herrn Nilsky's Spiel die Naivetät, die das Komische der Situation

bedingt, in das rechte Licht. Die Worte: «der Richter ist ein guter Mensch», «welch' ein beschmutzter Bankzettel», wurden mit wahrhaft kindlicher Unbefangenheit gesagt.

Die Scene mit der Tochter vom Hause liess nichts zu wünschen übrig: die Frechheit, Siegesgewissheit und Lüsternheit waren gut durchgeführt, besonders glücklich war die Art ersonnen, wie Clestakow von der Braut und der künftigen Schwiegermutter Abschied nimmt. Er beutet alle Freuden und Vortheile, die ihm sein neuer Stand nur immer bieten kann, aus: er bedeckt Mutter und Tochter mit seinen Küssen, und es dauert lange bis er sich entschliesst, den Postkarren zu besteigen.

Ossip, der Typus eines russischen Bedienten aus der Zeit der Leibeigenschaft, wurde der Intention der Rolle gemäss gegeben. Das mürrische Wesen, die Lust am Raisonniren über den Leichtsinn des Herrn, die Durchtriebenheit, traten in dem rechten Maasse hervor. Auch das Zusammenspiel war befriedigend. Den Lügen Chlestakow's im dritten Act wurde mit der gespanntesten Aufmerksamkeit und der komischesten Verwunderung zugehört. Je höher sich Chlestakow verstieg, desto ängstlicher wurden die Gesichter. — Im letzten Act wird dem Zusammenspiel eine schwierige Aufgabe gestellt. Nach der Enthüllung der Wahrheit gilt es allgemeine Ueberraschung, die sich aber in jeder Person anders ausdrückt, darzustellen; als vollends die Nachricht von der Ankunft des wirklichen Revisors einläuft, muss die ganze Gesellschaft vor Schreck zu einem lebenden Bilde erstarren, welches nur dann, wenn es sprechend ist, d. h., wenn es neben der allgemeinen Empfindung des Schreckens uns die Charactere, mit denen wir im Verlauf des Stückes bekannt geworden sind, gleichsam in ihrer Quintessenz wiedergiebt, von Wirkung sein kann, dann aber auch von der grössten Wirkung sein muss.

Auch diese Aufgabe gelang.

Le Tartuffe.

Comédie en cinq actes par *Molière.*

Als am 10. April 1825 dieses Stück in Rouen aufgeführt werden sollte, ward unter dem Vorwande, ein Schauspieler sei plötzlich erkrankt, die Vorstellung abgeändert.

Ein furchtbarer Tumult im Schauspielhause war die Folge; allgemein nahm man an, die Besorgniss vor Anspielungen auf einen hochstehenden Geistlichen, den Erzbischof von Rouen, der sich soeben durch einen scheinheiligen und unverschämten, die Knechtung des Volks unter die Macht der Kirche bezweckenden Hirtenbrief verhasst gemacht hatte (es war die Zeit der politischen nnd kirchlichen Reaction unter Karl X.), sei der eigentliche Grund jener Abänderung; und als am folgenden Tage verkündet ward, die Aufführung des Tartuffe sei bis auf Weiteres ausgesetzt, da erinnerte man sich von allen Seiten der Anrede Molière's an das Parterre im Jahre 1667: «Wir hätten heute Tartuffe geben sollen, aber der Herr Präsident will nicht, dass man ihn spiele.»

Das Verbot der Aufführung erwies sich als höchst zweckwidrig: das aufgeregte Publicum verhinderte Tag für Tag durch Lärmen und Zischen die Aufführung jedes anderen Stückes, und als nun endlich die Behörden nachgaben und das Stück aufgeführt ward, da erschien Alles als gleichsam sanctionirte Anspielung auf den Herrn Erzbischof.

Es giebt kein anderes Stück, das Heuchelei und Scheinheiligkeit, hinter denen sich grobe Sinnlichkeit und sittliche Verworfenheit geschickt zu verstecken wissen, so schonungslos aufdeckt wie dieses.

Schiller führt in dem Aufsatze: «Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet», unter den segensreichen Wirkungen derselben auch diese an, dass sie uns mit den Lastern und den Thorheiten der Menschen, mit denen wir leben müssen, bekannt mache. Da heisst es: «Sie zog dem Heuchler die künstliche Maske ab und entdeckte das Netz, womit uns List und Kabale umstrickten. Betrug und Falschheit riss sie aus krummen Labyrinthen hervor und zeigte ihr schreckliches Angesicht dem Tag.» Das hat Molière's Tartuffe in bewundernswürdiger Weise gethan, und der Eigenname ist mit vollem Rechte zu einem Gattungsnamen geworden. Klingt doch schon in diesem Namen dasjenige gewissermaassen durch, was er bezeichnen soll; wird man nicht unwillkürlich an Trüffeln und hiemit an einen Feinschmecker und einen Mann erinnert, der sinnlichen Genüssen in hohem Grade zugänglich ist? Ja es sind, nach einer nicht unglaubwürdigen Anekdote, thatsächlich die Trüffeln im Namen enthalten. Molière soll nämlich lange hin und her gedacht haben über den Namen, der dem Kinde zu geben wäre, da befindet er sich eines Tages beim päpstlichen Nuntius zugleich mit mehreren geistlichen Herren, deren Gesichter die üblichen würdigen Falten aufwiesen. Es werden Trüffeln gebracht, und einer der Herren ruft mit lüsternem Tone entzückt aus: «Tartufoli, signor nunzio, tartufoli.» Da stand dem Dichter der Name fest.

Es ist bekannt, mit welchen Schwierigkeiten Molière zu kämpfen hatte, ehe es ihm gestattet wurde, sein Stück aufzuführen; die Geistlichkeit schrie Zeter; was half es, dass der Dichter seinen Helden mit einem kleinen Hut, langem Haar, einem grossen Kragen und Degen ausgestattet hatte; was half's, dass Tartuffe durch sein Anhalten um die Hand der Mariane beweist, dass er ein Laie ist. Die Herren Geistlichen fühlten es durch, wen der Dichter vor Allen züchtigen wollte; sie erklärten sein Stück für gotteslästerlich und verboten die Aufführung.

Für Molière und sein Werk war es ein Glück, dass damals Ludwig XIV. noch ein anderer war, als in seinen alten Tagen. Damals war er jung, frisch, noch war von jener Bigotterie, welche die Frau von Maintenon so schlau auszubeuten und zu steigern wusste, nichts in ihm. Was er in der letzten traurigen Periode seines Lebens ge-

wiss nicht gethan hätte, that er damals. Dem Geschrei der in ihrer Entartung tief getroffenen Geistlichkeit zum Trotz gestattete der König die Aufführung. Ob das an die Gerechtigkeit und Gnade einer göttlichen Macht erinnernde Eingreifen des Monarchen in die Handlung des Stückes (siehe den Schluss des fünften Aufzugs) an jenem Machtwort Theil hat, wer will das mit Sicherheit behaupten oder verneinen? Jedenfalls hat das begeisterte Lob, welches der Gerichtsdiener dem Könige spendet, Vieles mit einer Captatio benevolentiae gemein. Wir werden daran erinnert, dass die sogenannte classische Litteratur Frankreichs zu gleicher Zeit eine höfische ist, und dass auch die Werke Molière's, wenn auch in geringerem Grade als die anderer Dichter jener Zeit, den Stempel davon an sich tragen.

Tartuffe hat den von ihm umstrickten Orgon ganz in seiner Gewalt; er hat die Acte, in welcher Orgon ihn in den Besitz seines ganzen Vermögens setzt, in Händen, ebenso jenes Kästchen mit Papieren, die Orgon den Untergang bereiten können; soll er gerettet werden, so muss etwas Ausserordentliches geschehen: es stellt sich das Bedürfniss nach einem Deus ex machina ein. Bei der Anschauungsweise der damaligen Zeit lag es nahe den König diese göttliche Rolle spielen zu lassen, vindicirte doch Ludwig XIV. seinem Königthum göttliche Attribute, war doch seiner Theorie nach der Fürst eine Art irdischer Gottheit, und dass auch die Gesellschaft, dass auch Molière diese Meinung theilte oder wenigstens zu theilen vorgab, geht aus der von unserem Dichter dem Könige eingereichten Schrift hervor, in welcher er um die Erlaubniss bittet sein Stück aufzuführen. Da heisst es: «Je ne dirai point, Sire, que j'aurais à demander pour ma reputation et pour justifier à tout le monde l'innocence de mon ouvrage; les rois éclairés comme vous n'ont pas besoin qu'on leur marque ce qu'on souhaite, ils voient comme Dieu, ce qu'il nous faut, et savent mieux que nous ce qu'ils nous doivent accorder.»

Den Angriffen seiner Feinde gegenüber musste Molière darauf hinweisen können, dass er in seinem Stück nur den Heuchler habe treffen wollen, keineswegs aber den aufrichtig Frommen, er musste Alles vermeiden, was man ihm irgend als Religionsspötterei hätte auslegen können. Diese von den Verhältnissen gebotene Vorsicht hat manche eigentlich selbstverständliche Auseinandersetzung des Unter-

schiedes zwischen wahrer Frömmigkeit und Scheinheiligkeit in's Stück gebracht, welche wir dem Dichter gerne schenken würden, besonders da sie dem raschen Fortgange der Handlung Eintrag thut.

Vor Allen ist es Cléante, der Schwager Orgon's, der grosses Vergnügen an langen moralischen Abhandlungen findet, die augenscheinlich den Zweck haben, dem Zuschauer jeden Zweifel an des Dichters Gesinnungstüchtigkeit zu benehmen. Ich verweise zum Beispiel auf die Gespräche zwischen Orgon und Cléante (I, 6 und V, 1). — Cléante ist überhaupt ein undramatischer Character: er redet unendlich viel, kommt aber darüber zu keiner einzigen Handlung während des ganzen Stückes. Wo nur Thaten helfen können, sucht er stets mit seinen verständigen und verzweifelt klaren Reden zu wirken, mit denen er natürlich nichts ausrichtet. Am Anfang des vierten Aufzuges nimmt er einen gewaltigen Anlauf den abgefeimten Schurken, um dessentwillen der Vater soeben den Sohn verstossen hat, zu bekehren; er macht ihn darauf aufmerksam, wie es des Christen Pflicht sei zu vergeben. Als Tartuffe darauf erwidert, er hege keinerlei Groll gegen Damis, aber werde die böse Welt *ihn* nicht für schuldig erklären, wenn er den Umgang mit *jenem* fortsetze? hat er sofort die beherzigenswerthe Lehre bereit: man müsse die Gebote Gottes erfüllen und sich dabei nicht um das Urtheil der Menschen bekümmern. Darauf kommt die Enterbung der Angehörigen Orgon's zu Gunsten Tartuffes zur Sprache. Tartuffe erklärt in die Schenkung nur deswegen gewilligt zu haben, damit das Vermögen Orgon's nicht in Hände fiele, die davon vielleicht einen verbrecherischen Gebrauch machen könnten. Nun hält ihm Cléante eine lange Rede darüber, wie falsch es sei die Vorsehung spielen zu wollen. Endlich reisst dem Bösewicht die Geduld; es sei schon halb vier Uhr, und eine fromme Pflicht rufe ihn, Cléante möge entschuldigen, dass er ihn so schnell verlasse. — Unwillkürlich sieht der Zuschauer auch auf die Uhr und hat endlich einen Punct gefunden, in welchem er mit Tartuffe übereinstimmt.

August Wilhelm Schlegel, * der allerdings im Grossen und Ganzen Molière's Genie unterschätzte, macht die treffende Bemerkung:

* Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. II., 111.

seine Stücke seien zu didactisch, zu ausdrücklich belehrend, statt dass der Zuschauer nur beiläufig, und als legte man es nicht darauf an, belehrt werden sollte. Dieser Ausspruch lässt sich namentlich auch auf unser Stück beziehen. Der Dichter nimmt dem Zuschauer die genussreiche und auch moralisch fördernde Geistesarbeit, aus den Handlungen und dem Schicksale der Charactere sich die moralischen Winke und Lehren selbst zu abstrahiren; er giebt ihm diese vortrefflich ausgearbeitet an die Hand und lässt so der Selbstthätigkeit des Zuschauers zu wenig Spielraum. Dieser Mangel Molière's hängt mit einer unrichtigen Auffassung des Wesens der Comödie zusammen. Jene bereits erwähnte Schrift an den König beginnt mit der Bemerkung, die Aufgabe des Lustspiels sei die Menschen zu bessern, indem es sie ergötze. Wir sind weit davon entfernt die reformatorische Bedeutung des Lustspiels schmälern zu wollen. Was Schiller in dem oben angeführten Aufsatze in dieser Beziehung sagt: «Die Schaubühne ist es, die der grossen Classe von Thoren den Spiegel vorhält und die tausendfachen Formen derselben mit heilsamem Spott beschämt. Sie allein kann unsere Schwächen belachen, weil sie unserer Empfindlichkeit schont und den schuldigen Thoren nicht wissen will. Ohne roth zu werden, sehen wir unsere Larve aus ihrem Spiegel fallen und danken insgeheim für die sanfte Ermahnung» wird stets seine Wahrheit behalten, aber diese moralische Besserung ist nicht der Hauptzweck des Lustspiels; letzterer ist vielmehr auf dem Gebiete zu suchen, dem das Lustspiel angehört, also auf dem der Kunst.

Wie der Character des Cléante der am wenigsten dramatische, so ist der der Dorine, der Zofe Marianen's, der dramatischeste des Stückes. Alles was sie sagt und thut ist voller Frische und Wirksamkeit. Sie hat stets, wenn es gilt, das treffendste Wort bereit; mit dem grössten Scharfblick durchschaut sie die Schwächen und Widersprüche ihrer Umgebung und rügt dieselben mit ergötzlicher derber Keckheit. Wie herrlich speist sie den von Tartuffe bekehrten Orgon, als dieser sie, die ihn von dem Plane der Verheirathung seiner Tochter mit Tartuffe abbringen will, im heftigsten Zorne anfährt, mit den Worten ab: «Ah! vous êtes dévôt, et vous vous emportez.» — Sie ist ausser sich über die nicht zeitgemässe Sanftmuth der Mariane,

welche dem thörichten Befehle des Vaters gegenüber es nicht wagt, ein Wort hervorzubringen, obgleich sie mit Valère verlobt ist und die Zustimmung des Vaters bereits erhalten. — Kaum hat sie Orgon durch ihre dreisten aber wahren Bemerkungen so sehr aus aller Fassung gebracht, dass er das Zimmer verlässt, um etwas Luft zu schöpfen, so beginnt ihre Arbeit an Mariane. Aus den an diese gerichteten Worten:

> «Mais raisonnons. Valère a fait pour vous des pas,
> L'aimez-vous, je vous prie, ou ne l'aimez-vous pas?»

erkennt man so recht ihren entschiedenen Character, der keinerlei Illusionen und Sophismen gelten lässt, der die Dinge nimmt wie sie sind. Da sie ihre Herrin durch die Vorstellung der Pflicht, die sie gegen ihren Verlobten habe, zu keinem entschiedenen Entschluss zu bringen vermag, greift sie zum praktischen Mittel, eine so drastische Schilderung von Tartuffe's Wesen und dem Glücke, welches ihr als seiner Gemahlin bevorstehe, zu geben, dass Mariane bei dem Gedanken an die Möglichkeit mit ihm vereinigt zu werden von einem Schauder ergriffen wird und ihre Zofe bittet, ihr um's Himmelswillen aus der Gefahr zu helfen; sie sei zu allem bereit. Wie viel dramatischer ist der Dialog zwischen Mariane und Dorine als der oben erwähnte zwischen Tartuffe und Cléante: während dieser zu keinen Resultaten zu führen vermochte, ist jener eine That, denn er hat eine wesentliche Veränderung in Marianen hervorgebracht. Zur richtigen Würdigung beider Gespräche führen wir einen Satz aus Vischer's Aesthetik an. Da heisst es IV. § 901: «Der Dialog darf nicht ein blosser Austausch von Gründen oder Gefühlen, sondern muss wechselseitig wirksam sein, etwas in der Sachlage verändern.» — Dorine wird je länger je mehr die Seele der Handlung: bald hat sie zu beschwichtigen, bald vorwärts zu treiben. Kaum hat sie Mariane zu dem Entschluss gebracht, alles daran zu setzen, um des Vaters Absicht zu vereiteln, so droht dem Werke von einer andern Seite her Gefahr. Braut und Bräutigam gerathen durch gegenseitige eifersüchtige Anschuldigungen in einen so heftigen Wortwechsel, dass es bereits scheint, als werde man sich alles Ernstes trennen; da ist es denn wieder Dorine, welche helfen muss: sie vermittelt

zwischen den beiden Parteien; nachdem sie beide vom Davongehen abgehalten, legt sie ihre Hände in einander und bemerkt dann sehr ruhig: «Vous êtes foux tous deux.» Nun stehn die Liebenden zwar Hand in Hand, aber einander den Rücken kehrend da, keines will den ersten Schritt zur Versöhnung thun. Dorine weiss nicht, wo sich vor Ungeduld zu lassen; endlich wenden sie sich langsam und gemessen einander zu, und die Versöhnung ist erfolgt. Aber es ist jetzt nicht Zeit sich der Liebe zu freuen, sondern vielmehr die höchste Zeit der projectirten Verbindung mit Tartuffe klug zu begegnen. Mariane soll sich stellen, als füge sie sich in den Willen des Vaters, damit auf diese Weise Zeit gewonnen würde. Wie Dorine vor wenigen Augenblicken die grösste Mühe hatte die Liebenden zu vereinigen, so wird es ihr jetzt schwer sie zu trennen. Sie muss sie mit Gewalt zwingen auseinanderzugehen:

> «Ah! jamais les amants ne sont las de jaser!
> Sortez, vous dis-je.»

und als Valère sich noch immer nicht zum Gehen entschliesst:

> «Quel caquet est le vôtre,
> Tirez de cette part; et vous tirez de l'autre.»

Dorine sieht ein, dass die Gattin Orgon's, Elmire, am geeignetsten ist, den beiden Liebenden zu ihrem Zwecke zu verhelfen; scharfblickend wie sie ist, hat sie schon seit einiger Zeit die Neigung Tartuffe's zu Elmiren bemerkt; bereits im ersten Auftritt hat sie der vom Heuchler düpirten Madame Pernelle Tartuffe's eifriges Streben, das Haus seines Freundes Orgon gegen alle Besuche abzusperren, von diesem Standpunkt aus interpretirt. Die Zeit zwischen dem zweiten und dritten Aufzuge benutzt sie um Elmiren ihren Plan mitzutheilen: diese soll ihren Einfluss auf Tartuffe dahin benutzen, dass er auf Marianen verzichte.

In dem zu diesem Zwecke veranstalteten tête-à-tête zwischen Elmire und Tartuffe wird des letztern Sinnlichkeit in ein grelles Licht gerückt; das Gespräch hätte auch gewiss zum günstigen Resultate geführt, wenn nicht der feurige Jüngling Damis, der von einem anstossenden Zimmer aus Zeuge des Vorgangs gewesen, seinem Zorne

über die sich allmälig der Maske entledigende Verworfenheit Tartuffe's in unzeitiger Weise Luft gemacht hätte. Er stürzt herein, überfluthet ihn mit Schmähungen und entdeckt dem eben hereintretenden Vater die verbrecherische Leidenschaft Tartuffe's. Dieser aber ist nicht so leicht aus der Fassung zu bringen. Ein Meister in der Verstellung, weiss er es durch die demüthigsten, den Eindruck der grössten Aufrichtigkeit und Zerknirschung hervorbringenden Selbstanklagen den Verdacht Orgon's im Keime zu ersticken; der Sohn, gegen den der heftige Zorn des Vaters losbricht, soll Tartuffe auf den Knieen um Vergebung bitten, und, da er dieses nicht will, wird er aus dem Hause gejagt. Tartuffe steht höher in der Gunst Orgon's als je. Weit davon entfernt, seine schlau angelegte Bitte: ihn zu entlassen, damit er nicht die Ursache eines dem Hause und dem Rufe der Frau schädlichen Geredes werde, zu gewähren, macht ihn vielmehr der auf seine Umgebung erboste Querkopf zum alleinigen Besitzer seines ganzen Vermögens und verlangt von ihm, er solle dem Gerede der Welt zum Trotz, ja um alle Welt zu ärgern, stets mit seiner Frau gesehn werden.

So hat die Heftigkeit Damis' alles verdorben. Vergebens will der soeben von Tartuffe an die Flüchtigkeit der Zeit erinnerte Philosoph Cléante an seinem Schwager die Wirksamkeit seiner Rathschläge erproben, es ergeht ihm noch schlimmer als bei Tartuffe. Kaum hat er den Mund geöffnet, so leuchtet ihm Orgon mit den Worten heim:

> «Mon frère, vos conseils sont les meilleurs du monde;
> Ils sont bien raisonnés, et j'en fais un grand cas:
> Mais vous trouverez bon que je n'en use pas.»

Dorine, deren scharfe Zunge man kennt, wird gar nicht zu Worte gelassen, vergebens fleht die arme Mariane den Vater, der den Heirathscontract bereits in der Hand hält, auf den Knieen an, er möge sie nicht zur Heirath mit dem Verabscheuten zwingen; sie gehe lieber in's Kloster. In seiner Verranntheit geht er so weit zu behaupten, diese Heirath sei ein um so gottgefälligeres Werk, als sie ihrem Gefühle widerstrebe; sie solle in dieser Ehe ihre Sinne tödten.

Kurz, wir sehen eine durch die Intriguen eines Schuftes in ihrem häuslichen Glücke vollständig zerrüttete Familie. Da entschliesst sich die Hausfrau die Rettung zu versuchen und tritt hiemit in den Vordergrund der Handlung. Diese Rettung kann bei den auf die Spitze getriebenen Verhältnissen nur durch die vollständigste Entlarvung des Betrügers gelingen. Die einzige Seite, da man ihm beikommen kann, ist seine Leidenschaft zu Elmiren. Es ist wie eine Ironie des Schicksals, «dass der behutsame Tartuffe die Frau gerade des Mannes begehrt, welchen er am meisten zu menagiren hat.» Aber wird es möglich sein den wie mit geistiger Blindheit geschlagenen Orgon zu überzeugen? Dass er in dieser Sache den Worten seiner Frau nicht mehr Glauben schenkt, als denen der Uebrigen, davon hat sie sich soeben überzeugt; es bleibt nichts übrig, als ihn zum Ohren- und Augenzeugen der schändlichen Bewerbungen seines Abgottes zu machen. So kommt die höchst dramatische Scene zu Stande, wo Orgon, unter der Tischdecke versteckt, es anhören und ansehen muss, wie sein Ideal von Frömmigkeit und Gottseligkeit nichts als ein niederträchtiger Verräther ist. Geschickt versteht es Elmire das durch den unerwarteten und ihm beinahe unheilvoll gewordenen Ausgang des letzten Gespräches im Bösewicht entstandene Misstrauen zu verscheuchen, seiner Selbstgefälligkeit zu schmeicheln und seine Leidenschaft in einer Weise zu entflammen, dass er seine scheinheilige Maske vollständig abwirft, und nun der Verbrecher in seiner ganzen Abscheulichkeit vor uns steht. Vom grössten dramatischen Effecte ist der Doppelsinn der Worte Elmiren's, die zugleich für den immer dringender werdenden Tartuffe wie für Orgon, der noch immer der peinlichen Scene kein Ende machen, sondern sich noch gewisser überzeugen will, berechnet sind. Hier merkt man so recht, dass Molière selbst Schauspieler war und für die Bretter schrieb. — Endlich hegt Orgon keinen Zweifel mehr über den Character seines Freundes. Wie gern gönnt man es ihm, dass er, noch kurz ehe er seinen Wachtposten verlässt, es von seinem Schützling zu hören bekommt, dass er wie dazu geschaffen scheine, an der Nase geführt zu werden und so weit gebracht sei, dass er alles sehe ohne etwas vom Gesehenen zu glauben. Auch sind wir versucht zu meinen, dass er dem Spiele noch immer kein Ende

gemacht hätte, wenn nicht diese Worte ihn in seiner Eigenliebe tief verletzt hätten.

Jean Jacques Rousseau hat in seiner doctrinären Weise, stets die Dinge so nehmend, wie sie vielleicht sein könnten, nicht aber so, wie sie wirklich sind, Molière's Stücke der Immoralität geziehen, weil sie zu nachsichtig gegen das Böse seien und häufig Unmoralisches als moralisch darzustellen scheinen. Ihm haben dabei gewiss solche Scenen vorgeschwebt wie die gegenwärtige, aber wir fragen: sind denn gegen einen so abgefeimten Schurken wie Tartuffe keinerlei Kriegslisten erlaubt? In dergleichen Fällen ist der gerade Weg gewiss nicht der beste. Das hat der schlechte Erfolg der geraden Handlungsweise Damis' zur Genüge bewiesen: seine Geradheit gerade hat für die Mutter die Nothwendigkeit herbeigeführt, sich in eine noch grössere Gefahr zu stürzen. Es ist gut, dass es einer gewissen Art höchst achtungswerther aber etwas naiver Menschen immer auf's Neue gepredigt werde, dass mit dem «Ohne Falsch wie die Tauben» in der wirklichen Welt noch nicht alles gethan sei, dass dieser Satz seine Bedeutung erst durch den ihn ergänzenden zweiten Satz bekomme «und klug wie die Schlangen». Ist es von *Elmire* nicht kühn und gross, zum Wohle ihres betrogenen Mannes, ihrer unglücklichen Kinder, einen Schritt zu wagen, bei dem sie ihren guten Ruf leicht in Gefahr bringen kann und den gerechten Stolz des Weibes brechen muss?

Aber ist diese Scene nicht in einer andern Weise unmoralisch? Wir meinen: erregt sie nicht im Zuschauer frivole Gefühle? Um diese Frage zu beantworten müssen wir auf einen Augenblick wieder vom moralischen auf's ästhetische Gebiet zurückkehren. Man hat dieser Scene den Vorwurf gemacht, sie gehöre nicht in die «haute comédie,» das Unterdentischkriechen sei ein possenhaftes Moment; uns erscheint die derbe Komik gerade hier durchaus am Platze, sie giebt Zeugniss von Molière's gesundem Sinn, indem sie diese Scene nicht zu einer moralisch bedenklichen werden lässt. Es lässt sich nicht läugnen, dass wenn dem, was zwischen Elmire und Tartuffe vorgeht, nicht noch etwas anderes, was die Aufmerksamkeit des Zuschauers in demselben Grade fesselt, zur Seite ginge, leicht eine unmoralische Wirkung auf's Publicum ausgeübt werden könnte. Da ist es denn das derb komi-

sche Moment der Situation, welches einen vortrefflichen Dienst leistet, indem es den Eindruck des sinnlichen theilt und schwächt. Unwillkürlich müssen wir an den stummen und unsichtbaren Zeugen des Vorganges unter dem Tische denken, seine komische Situation zwingt uns zum Lachen. Um das, was wir meinen, durch ein entgegengesetztes Beispiel zu erläutern, verweisen wir auf das Stück: «Nos intimes.» Hier wird uns der Kampf zwischen ehelicher Pflicht und sinnlicher Leidenschaft vorgeführt. Die betreffende Scene scheint wie darauf berechnet, direct auf die Sinnlichkeit des Publicums zu wirken. Alles, was diese Wirkung irgend beeinträchtigen könnte, ist sorgfältig entfernt, die Thüren werden verschlossen, die Glocke wird abgerissen, eine Ueberraschung ist nicht möglich: mit ungetheilter Aufmerksamkeit soll der Zuschauer dem folgen, was auf der Bühne vorgeht, keinerlei Gefühl der Furcht darf den Eindruck schwächen. Das ist frivol, das ist unmoralisch, besonders da auch das Gefühl des sittlichen Abscheus, welches ein Tartuffe erregt, hier nach Möglichkeit ferne gehalten ist, indem der Held mehr als leichtsinniger Jüngling denn als böser Mensch dargestellt wird.

Der Hauptvorwurf, der dem Stücke vom künstlerischen Standpuncte aus gemacht worden, bezieht sich auf das gewaltsam herbeigeführte Ende. Bereits im Anfange des Aufsatzes sahen wir, dass Orgon in seiner Verranntheit die Dinge so weit getrieben, dass, sollte er und seine Familie gerettet werden, eine Macht, die ausserhalb der bisherigen Handlung steht, eingreifen musste. Wir haben nachgewiesen, weshalb diese Macht der König sei. Der König vertritt hier, wie gesagt, die Stelle eines Deus ex machina. Das Eintreten eines solchen ist aber jedesmal ein Fehler im Drama. Der Knoten wird in einem solchen Falle nicht gelöst, sondern mit dem Schwerte zerhauen. Am klarsten wird wohl der Mangel der dramatischen Composition, der sich gegen Ende des Stückes so sehr fühlbar macht, dadurch bewiesen, dass man den ganzen fünften Act und wenige Worte aus den vorhergehenden bloss zu streichen braucht, um dann ein vollständig harmonisches Ganzes übrig zu behalten. Lässt man Orgon nicht so weit gehn, dass er seine Absicht, den Tartuffe zu seinem Universalerben einzusetzen, wirklich ausführt, streicht man also etwa am Schlusse des dritten Aufzuges die Worte:

«Et je vais de ce pas, en fort bonne manière
Vous faire de mon bien donation entière.»

und dann den Satz:

«Allons vite en dresser un écrit,
Et que puisse l'envie en crever de dépit.»

so lässt es sich denken, dass das Stück mit den Worten Orgon's im vorletzten Auftritt des vierten Aufzuges enden könnte:

«Ces discours ne sont plus de saison,
Il faut, tout sur-le-champ, sortir de la maison.»

Dass der Sohn unter so bewandten Umständen wieder in Gnaden aufgenommen wird, dass die Heirath zwischen Valère und Mariane zu Stande kommt, versteht sich wohl so sehr von selbst, dass es kein Fehler von Belang wäre, wenn der Dichter dessen nicht mehr ausdrücklich erwähnte. Freilich würden durch ein solches Streichen viele Schönheiten des Stückes, und so mancher kräftige Pinselstrich zur Charakteristik sowohl Tartuffe's als Orgon's verloren gehen. Wie bezeichnend für die Herrschaft Tartuffe's über Orgon's Geist und Seele ist z. B. der sophistische Grund, den der Betrüger dem in seinem Gewissen geängsteten Orgon vorzuhalten gewusst hat, damit ihm dieser das Kästchen mit den verdächtigen Papieren ausliefere, welch' eine Genugthuung gewährt es, dass in Tartuffe ein Mann entdeckt wird, der sich sonst schon durch grosse Verbrechen befleckt hat, wie ergötzlich, effectvoll und auch wieder bezeichnend sowohl für Madame Pernelle wie auch für Orgon und die Fähigkeit des Heuchlers, bei einer gewissen Classe Menschen unbedingtes Vertrauen zu erwerben, ist die Scene, in der Madame Pernelle ihrem Sohne das Gesehene und Erlebte nicht glauben will. Es befriedigt herzlich, Orgon jetzt die sprichwörtlich gewordenen Worte: «Je l'ai vu, dis-je, vu, de mes propres yeux vu, ce qu'on appelle vu» vergebens sagen zu hören und über die Ungläubigkeit seiner Mutter in Wuth gerathen zu sehen; hat er es doch vor gar kurzer Zeit nicht um ein Haar besser gemacht. Der Gerichtsdiener ist köstlich.

Wie freut man sich über die Keckheit und geistige Gesundheit der Dorine, die in den ironischen Vorwürfen, die sie dem Or-

gon macht, wie gewöhnlich, so auch jetzt, den Nagel auf den Kopf trifft. Von grossartiger Wirkung ist z. B. ihr «pauvre homme!» nachdem Orgon voller Bitterkeit seine Wohlthaten gegen Tartuffe aufgezählt und ihn der schändlichsten Undankbarkeit geziehen. Dieses eine Wort versetzt uns, wie mittelst eines Zauberstabes, in die herrliche Scene des ersten Actes zurück, jenes Gespräch zwischen Orgon und Dorine, wo der soeben von seiner Reise zurückkehrende Orgon auf die Mittheilungen von der Krankheit der Frau wiederholt die besorgte Frage thut: «Et Tartuffe?» und auf die Nachricht, dass dieser sich der besten Gesundheit, des besten Schlafes und Appetits erfreue, dass er zwei Rebhühner, eine halbe Schöpsenkeule en hachis genossen und sich den Wein habe vortrefflich schmecken lassen, immer nur ausruft: «le pauvre homme!» (Diese Scene ist eine der glücklichsten und effectvollsten des ganzen Stückes. Durch die wenigen stereotypen Worte, die Orgon spricht, thun wir einen tiefen Blick in seinen Character, die Schilderung, die Dorine vom Tartuffe macht, ergänzt die in seinem Namen gelegenen Trüffeln.)

Kurz, wir nehmen den Ausgang des Stückes gerne mit in den Kauf, um nur nicht die Schönheiten des fünften Actes zu verlieren, halten aber unsere Meinung fest, dass in einem Stücke, dessen inneren Bau man durch die Wegnahme eines ganzen Actes nicht untergräbt, sondern vielmehr festigt, ein grosser constructiver Fehler ist.